ARKONA

miesięcznik poświęcony kulturze i sztuce

ROK III. NR 10/12 (36/38) | POZNAŃ - BYDGOSZCZ - WYBRZEŻE | GRUDZIEŃ 1948

GEORGES NEVEUX

SKARGA PRZECIW NIEZNANEMU

U prokuratora Iwana Karaoul w stolicy pewnej prowincji, w Rosji 1910 roku.

Prokurator Iwan Karaoul jest sam. Pije herbatę. Wchodzi Praskowia, jego gospodyni.

PROKURATOR: Czy oni tam ciągle czekają?

PRASKOWIA: Nie chcą sobie iść.

PROKURATOR: Mówiłaś im, że wyszedłem.

PRASKOWIA: Odpowiedzieli, że zaczekają na pański powrót.

PROKURATOR: Nie pytałaś dlaczego chcą mnie widzieć?

PRASKOWIA: Próbowałam, ale się nie odzywają. Usiedli wkoło przedpokoju i nie poruszają się. Możnaby powiedzieć figury woskowe. Proszę, oto pański szlafrok, który krawiec przyniósł tego rana. Poszerzył go w pachach, jak pan sobie życzył. Chce pan przymierzyć?

PROKURATOR *(wkładając szlafrok, który mu podaje Praskowia):* Jest ich czworo, prawda? Trzech mężczyzn i jedna kobieta?

PRASKOWIA: Tak.

PROKURATOR: Walczę między dwoma ewentualnościami z jednej strony ciekawość popychająca do przyjęcia ich, z drugiej przykrość jaką mi może sprawić ich wysłuchanie... Czy oni przyszli razem?

PRASKOWIA: Tak.

PROKURATOR: Co jest z tym szlafrokiem? Wydaje mi się bardziej ciężki, niż był przedtem.

PRASKOWIA: Kazałam go wywatować wewnątrz. Pan się nie gniewa?

PROKURATOR: Oczywiście, że nie, ale...

PRASKOWJA: Ale?...

PROKURATOR: Nic. To bardzo przyjemne. *(chwila)* Czego oni mogą chcieć ode mnie?

PRASKOWIA: Oh, prawdopodobnie wnieść skargę.

PROKURATOR: Skąd to przypuszczenie?

PRASKOWIA: Teraz wszyscy się procesują. Ten z owym. Z tego powodu i z innego. Nikt nie jest zadowolony.

PROKURATOR: Przesadzasz, Praskowia. Sądzisz, że nikt nie jest zadowolony, ponieważ jesteś gospodynią u prokuratora. Gdybyś była u lekarza, miałabyś wrażenie, że wszyscy są chorzy.

PRASKOWIA: Zresztą to też prawda. Szpital jest pełen. Nie chciano nawet przyjąć murarza, który złamał nogę na podwórzu.

*) Początek pierwszego aktu współczesnej sztuki francuskiej granej przez paryski Théatre Gramont oraz przez jeden z teatrów brytyjskich. Przekład Wandy Karczewskiej.



Współczesna grafika radziecka
ALEKSY KRAWCZENKO: BARKA (DRZEWORYT)

MIKOŁAJ TICHONOW

Przełożył EUGENIUSZ MORSKI

* * *

Myśmy odwykli od żebraczych skarg,
Od tchnienia mórz i wysokości słonej,
Od kupowania w sklepach w letni skwar
Złocistych cytryn za śmiecie bilonu.

Przypadkiem statek nasz odwiedza kąt.
Ładunki zdala niesie tor kolei,
Policz tych wszystkich co odeszli stąd,
A ile martwych stanie do apelu.

Dziś wzgardzić wszystkim potrafimy już,
Złamany nóż przy pracy da nie wiele,
Lecz ten złamany i sczerniały nóż,
Jednakże przeciął strony nieśmiertelne.

PROKURATOR: Murarz to jest wypadek wyjątkowy. Nie trzeba nigdy zastanawiać się nad wypadkami wyjątkowymi, ale zważać na statystykę. Tego roku 1910 liczba osób leczonych w szpitalach naszej prowincji spadła według sprawozdań, o dziesięć procent w stosunku do roku ubiegłego. Nigdy Rosja nie była bardziej szczęśliwa, Praskowio.

PRASKOWIA: Ja to wciąż mówię. To też potępiam ludzi, którzy przychodzą ze skargami. Urządzam się nawet tak, aby ich odstraszyć. W zimie — otwieram okna. W lecie — każę zamiatać. Czasami odchodzą.

PROKURATOR: Nie trzeba być niegrzeczną dla klientów, Praskowia. Trzeba szanować swego bliźniego.

PRASKOWIA: Ja szanuję swego bliźniego — na ulicy. Ale jak tylko wchodzi na schody i zakłóca pański spokój — staram się go oddalić. Herbata panu stygnie.

PROKURATOR: Jestem jednakże prokuratorem tej prowincji. Moje obowiązki zmuszają mnie do zajmowania się sprawami innych.

PRASKOWIA: Herbata, panie.

PROKURATOR *(pijąc):* To mój obowiązek, Praskowia. Kiedy każesz watować mój szlafrok — pochwalę cię. Ale gdy kurzysz pod nos klientom, jestem zmuszony cię zganić. Trzeba być ludzką.

(pije)

PRASKOWIA: Łatwo to mówić, ale jakby pan popatrzył na nich w przedpokoju, ogarnęłoby pana obrzydzenie. Plują na podłogę, albo też macają plusz na fotelach i powiadają sobie, że pan jest bogaty. I są zazdrośni.

PROKURATOR: Nie jestem bogaty, Praskowia. Mam przyzwoity dobry byt. To wszystko.

PRASKOWIA: A oni mimo to zazdroszczą.

PROKURATOR: Niech więc zazdroszczą, wybaczam im. Co do mnie, staram się nikomu nie zazdrościć. Lekarz zapewnił mnie, że zazdrość wywołuje kwasy żołądkowe. A żołądek to wszystko. Pozbaw człowieka żołądka, co zostanie?

(milczenie)

PRASKOWIA: Pani Balińska była.

PROKURATOR: Nie czekała na mnie?

PRASKOWIA: Oh, ona nie przychodzi ze skargą. Jeszcze nie.

PROKURATOR: Tylko bez aluzji.

PRASKOWIA: Przypomina, że idzie pan dziś wieczór na koncert do Klubu Szlacheckiego.

PROKURATOR: Wystąpi ten włoski wirtuoz, który podobno tak dobrze gra Rossiniego. A ja uwielbiam Rossiniego. Usłyszymy uwerturę do Cyrulika.

(nuci)

PRASKOWIA: Nie była już ubrana na czarno, i biało, ale na różowo i niebiesko, i przypomina, że pan ma przyjść po nią o ósmej godzinie.

PROKURATOR: Prawda, byłbym zapomniał. Nie mogę się przyzwyczaić do myśli, że to już minęły dwa lata żałoby.

PRASKOWIA: Pan już żałuje tych dwóch lat, niech się pan przyzna.

PROKURATOR: Dlaczegożby nie? Być zaręczonym z wdową to urocze. Jest się przyjmowanym ukradkiem, siada się w fotelu nieboszczyka. To cała wygoda małżeństwa i cały urok tajemniczości. Bo ja nie pogardzam odrobiną tajemniczości. To muzyka życia.

PRASKOWIA: Muzyka! Muzyka! Będzie pan ją słyszał za trzy tygodnie, jak się pan ożeni. Ja nie. Ja będę daleko.

PROKURATOR: Praskowia, jeżeli mnie opuścisz sprowadzę cię przez żandarmów i skażę na chleb i wodę dopóki nie zmie-

nisz zdania. Zapominasz, że spędziliśmy razem dziesięć lat.

PRASKOWIA: Ona panu nie będzie wybierała najlepszych obwarzanków z makiem i przerosłego boczku.

PROKURATOR: Właśnie dlatego powinnaś zostać.

PRASKOWIA: Tak, żeby mnie wyrzuciła.

PROKURATOR: Wolałbym się rozwieść. Ale uspokój się, na pewno się obie zgodzicie. Ona tak samo jak ty lubi małe codzienne drobiazgi, które uprzyjemniają życie. Nie będą tylko te same, oto wszystko. Ty — zajmiesz się obwarzankami, ona kwiatami.

PRASKOWIA: Właśnie. I w tym domu będzie za dużo kwiatów, a za mało obwarzanków.

PROKURATOR: Ja tam będę aby utrzymywać między wami równowagę. Przechylę się raz na tę stronę, drugi raz na tamtą i to lekkie balansowanie nie będzie bez pewnego...

(waha się)

PRASKOWIA: ...pewnego uroku. Pańskie ulubione słowo. A poza tym nie będzie chodziło tylko o kwiaty i obwarzanki. Kobiety są zawsze trochę niegodziwe. Ona mnie będzie obmawiać.

PROKURATOR: A ty ją będziesz obmawiać. *(surowo)* Nie za dużo, nie pozwoliłbym na to. Ale troszeczkę. To nawet czasem będzie potrzebne, abym się nie zmęczył nadmiarem jej zalet. Bo ona jest pełna zalet, Praskowio.

PRASKOWIA: Troszeczkę inaczej mówił jej mąż.

PROKURATOR: Ten wiecznie spieszący się głuptas, który pił wrzącą herbatę i nie potrafił odróżnić wina chambertin od pomerol. Dzięki Bogu co do tego i ona i ja doskonale się zgodzimy. *(pije)*

PRASKOWIA: Ja się zawsze trochę obawiam wdów.

PROKURATOR *(podskoczywszy)*: No! No! *(uderza w stół)* Jestem okropnie zabobonny. Wiesz dobrze o tym. Możesz sobie mówić czasem mimowolne złośliwostki. Mój Boże, to każdemu przynosi ulgę. Ale zabraniam ci denerwować mnie. *(pije)* Zepsułaś mi cały mój wieczór. I w dodatku ci tam ludzie, którzy na mnie czekają! Czego oni mogą chcieć ode mnie?

PRASKOWIA: Mogę im powiedzieć, że pan wróci bardzo późno tej nocy.

PROKURATOR: Tak, dobrze. Nie, zaczekaj. Pozwól mi się zastanowić. Jeżeli ich przyjmę zechcą mi opowiedzieć o swoich kłopotach, co jest zawsze bardzo nieprzyjemne. Jeżeli ich nie przyjmę, będę sobie zadawał pytanie, po co oni przyszli i to mi nie pozwoli rozkoszować się uwerturą do Cyrulika. A to jest jeszcze bardziej niemiłe. Zważywszy wszystko, lepiej ich przyjąć.

PRASKOWIA: Idę po nich.

PROKURATOR *(sam)*: Jak to niedobrze być tak ciekawym!

Nuci uwerturę z Cyrulika. Wchodzi czworo gości: Dora i Michał Tambow, Pluszkin i Kopak.

PLUSZKIN: Witamy pana, panie prokuratorze.

PROKURATOR: Ależ ja pana poznaję. Pan jest...

(szuka w pamięci)

PLUSZKIN: Pluszkin, dyrektor zakładu ubezpieczeń. Myśmy się spotykali...

PROKURATOR: Na jakimś weselu, dobrze sobie przypominam. To był dzień, w którym zostałem odznaczony orderem świętej Anny. Wszyscy pili na moje zdrowie. Urocze wesele; nie mogę sobie tylko przypomnieć kto był panem młodym.

PLUSZKIN: To ja. Pan był, trzeba to przyznać, gościem wybranym. Zrobił nam pan wielki zaszczyt, przyjmując...

PROKURATOR: Do rzeczy, do rzeczy, mój drogi.

PLUSZKIN: Pewnie panu przeszkadzamy.

PROKURATOR: Jakby tu powiedzieć, mój Boże, spieszy mi się trochę. Mam pójść posłuchać uwertury do Cyrulika do Klubu Szlacheckiego, i jeżeli trzebaby dłuższej chwili, aby zapoznać się z waszą sprawą, wolałbym abyście przyszli na przykład jutro.

MICHAŁ: Tylko że nam się także spieszy.

PROKURATOR: Chodzi może o podział spadku?

PLUSZKIN: Nie.

PROKURATOR: Bo ludzie mają uroczy zwyczaj wybierania mnie z powodu byle czego jako sędziego polubownego. Robi mi się, niewiadomo dlaczego, opinię człowieka zrównoważonego i ponoszę tego konsekwencje. Niech pan nigdy nie będzie człowiekiem zbyt zrównoważonym, mój drogi. Inaczej pański dom napełni się ludźmi, którzy będą się domagali pańskich rad. Odechce się panu żyć.

PLUSZKIN: Iwanie Iwanowiczu, powtarzam, że nie chodzi o sąd polubowny.

PROKURATOR: Wobec tego chodzi o skargę?

PLUSZKIN: Tak.

PROKURATOR: Nieprzyjemną stroną skarg jest to, że się wciąga do sprawy trzecie osoby. Wolałbym już sąd polubowny.

PLUSZKIN: Żałuję bardzo.

PROKURATOR: Ale przy odrobinie dobrej woli można skargę zamienić na sąd polubowny.

MICHAŁ *(rozdrażniony)*: Nie w tym wypadku.

PLUSZKIN: Nasza decyzja jest powzięta. Przyszliśmy tylko prosić o zarejestrowanie jej.

PROKURATOR: Chciałbym wam tylko przypomnieć, zanim zaczniecie mówić, że aby być szczęśliwym, trzeba być trochę pobłażliwym. Wybaczając trochę innym, można ich dopiero pokochać.

PLUSZKIN: Nie uda się panu.

MICHAŁ: I wszystkim nam spieszy się tak samo jak panu.

PROKURATOR: A więc wszyscy czworo wnosicie skargę?

PLUSZKIN: Tak.

PROKURATOR: I z tego samego powodu?

PLUSZKIN: Nie, każdy z nas kierował się przyczyną, która nie ma nic wspólnego z powodami innych.

MICHAŁ: Prędzej, Pluszkin.

PLUSZKIN *(do Michała)*: Niech pan wobec tego mówi, skoro pan jest taki podniecony.

MICHAŁ: Nie jestem podniecony, ale pilno mi skończyć. Czuję się wprost chory od miesiąca. Mam tego dosyć.

PLUSZKIN: Zaraz pan zrozumie. Postanowiliśmy wszyscy... Nie! Tambow, niech pan zaczyna.

MICHAŁ: Nigdy w życiu. To był pański pomysł z tą skargą. Niech pan mówi najpierw.

PLUSZKIN: Będę mówił za chwilę. Dalej, Tambow!

MICHAŁ: Nie.

PLUSZKIN *(do Kopaka)*: Wobec tego pan, Kopak.

KOPAK: Ja? Ależ ja nie umiem mówić. Ja... ja... *(błagalnie)* Tambow!

MICHAŁ: Nie, pan najpierw.

KOPAK: Pluszkin!

PLUSZKIN: Nie, pan najpierw.

PROKURATOR *(do Kopaka)*: Słucham pana.

KOPAK: Więc tak, panie prokuratorze. Jesteśmy ludźmi, których dotknęło nieszczęście.

MICHAŁ: Ale nasze nieszczęścia nie są do siebie podobne.

KOPAK: Oczywiście, że nie, ale...

PLUSZKIN *(przerywając)*: Jednak tak. Trochę są podobne.

MICHAŁ: Pod jakim względem?

PLUSZKIN: Pod tym, że nikt z nas nie jest odpowiedzialny za to, co mu się zdarzyło. Oto dlaczego powziąłem myśl, że moglibyśmy mimo wszystko wnieść skargę...

KOPAK *(kończąc)*: razem. *(odwracając się do tamtych)* I uważam, że wszyscy powinniśmy mówić sobie przez ty.

MICHAŁ: Przez ten czas, który mamy jeszcze przeżyć!

KOPAK: Czas nie ma znaczenia. Wszystkie nasze intencje zostaną nam policzone na tamtym świecie.

PROKURATOR: Hej tam! Nie tak szybko! *(śmiejąc się)* Możliwie jak najpóźniej, nieprawda? *(znów serio)* Ale do sprawy! *(do Kopaka)* Pan na przykład z jakiego powodu wnosi skargę?

KOPAK: Wygrałem milion rubli na loterii.

PROKURATOR: Co?

KOPAK: Tak. Milion rubli w ciągnieniu lipcowym. Jutro właśnie będzie trzy miesiące.

PROKURATOR: Ależ wobec tego pan jest...

KOPAK: Kopak. Konstanty Adamowicz Kopak.

PROKURATOR: Widziałem pańskie zdjęcie w dziennikach. Ależ to świetnie, panie Kopak, znakomicie. Winszuję panu. *(podnosi się)* Niech mi pan pozwoli uściskać dłoń. Ogromnie się cieszę, że mogę poznać człowieka, który wygrał na loterii. Ja nie kupuję nigdy losu, ponieważ nie lubię wzruszeń. Ale teraz, sądzę, kupię do następnego ciągnienia.

KOPAK: To jest...

PROKURATOR: Ależ tak, tak, kupię los jeszcze tego wieczoru. Podobno szczęściem można się tak samo zarazić jak chorobą.

PLUSZKIN: Owszem, ale nie tak łatwo. Nie ma obawy o epidemię.

PROKURATOR: Cóż za pesymista! *(do Kopaka)* A więc szczęśliwy człowieku, wygrał pan milion. No i co?

KOPAK: I nic.

PROKURATOR: Jak to nic? Przypuszczam, że popełnił pan parę głupstw — mój Boże, rozumiem pana trochę — i że się pan pokłócił z kimś.

KOPAK: Nigdy się z nikim nie pokłóciłem. Jestem przyzwyczajony do znoszenia wielu rzeczy. Udzielam lekcji gry na fortepianie.

PROKURATOR: A, jest pan melomanem, jak ja.

KOPAK: Nie. Udzielam lekcji gry na fortepianie. Zresztą mam coraz mniej uczniów. Ubogi wygląd, szczególnie wtedy gdy się uprawia sztuki piękne, — nie wzbudza zaufania.

PROKURATOR: Ale teraz jest pan bogaty.

KOPAK: Przez całą ostatnią zimę żyłem z jednej lekcji tygodniowo. Najadałem się do syta tylko tego wieczoru i następnego rana. Grałbym chętnie na skrzypcach po podwórzach; ale moja matka kazała mnie uczyć tylko na fortepianie. Nie przewiduje się wszystkiego.

PROKURATOR: No, obecnie może pan sobie pozwolić na kolację z szampanem.

KOPAK: Tak, byłem głodny prawie codziennie. Nocami nie sypiałem.

PROKURATOR: Źle pan robił. Sen zabija głód.

KOPAK: Nie śpiąc też można zabić głód, na swój sposób. Zdarzało mi się spędzać całe noce na układaniu menu. Mam jeszcze po matce książkę kucharską. Wybierałem dania bardzo wyszukane, uczyłem się przepisu na pamięć i zwolna złudzenie moje było zupełne. Miałem w ustach dokładnie smak tej samej potrawy, którą wybrałem. Na przykład mrożone jarząbki doprowadzały mnie formalnie do szaleństwa. Przyrządzałem je w wyobraźni, nie przeoczając niczego: estragonu, kaparów, paru kropli octu. Do tego dodawałem kilka płatków słoniny i czułem jak mi się to wszystko rozpływa w gardle. Ubóstwiam mrożone jarząbki. I oczywiście piłem do tego dobre czerwone wino, przeważnie chambertin.

PROKURATOR *(surowo)*: Należało raczej wziąć pomerol.

KOPAK: Chambertin był lepiej opisany. Tak, tak, spis win na końcu książki i kilka słów wywołujących wrażenie aksamitnej miękkości, posmaku owocowego i uczucia ciepła pozwalały mi najzupełniej dokładnie odtworzyć smak chambertina.

PROKURATOR: Jednym słowem używał pan wszystkich wspaniałości świata nie obawiając się chorób żołądka.

KOPAK: Do jesiotra...

MICHAŁ: *(przerywając)*: Szybciej Nie tylko pan ma tutaj przedstawić swoją sprawę!

PROKURATOR: Zaraz. Pozwólcie mówić panu Kopakowi. Nie codziennie wygrywa się milion na loterii.

KOPAK: Wiedziałem także dokładnie jakie ubranie chciałbym mieć. Było ono wystawione na manekinie w witrynie u krawca. Zamykałem oczy i widziałem się w nim. A także dom, w którym chciałbym mieszkać. Wybrałem go sobie w pobliżu parku miejskiego i każdego dnia, przechodząc przed jego bramą, powstrzymywałem się ze wszystkich sił, aby tam przypadkiem nie wejść.

PROKURATOR: Szczęśliwy człowiek, który zna granice swego szczęścia i do którego ono przyszło. To niemal bajka.

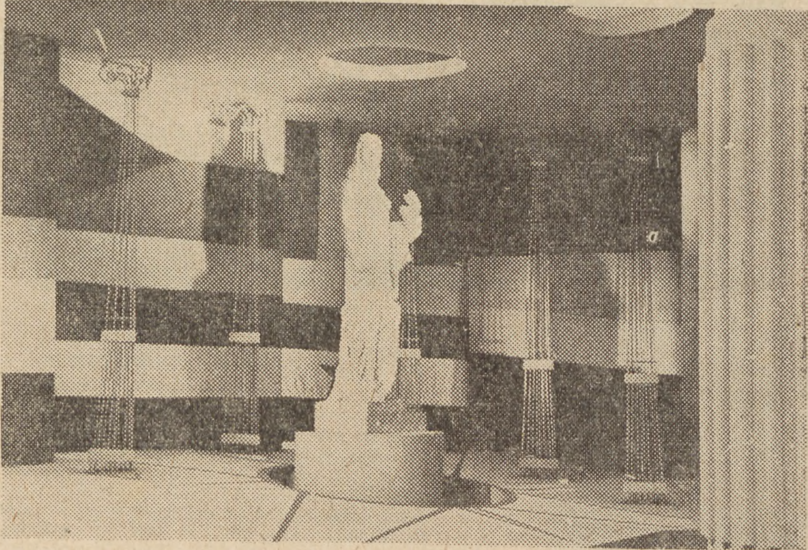
KOPAK: Oto ubranie *(pokazuje na siebie)*. Ten dom zamieszkuję i każdego wieczoru zamawiam w lokalu mrożone jarząbki z butelką chambertina. A jednak szczęście nie przyszło.

PROKURATOR: Mimo mrożonych jarząbków? Pan jest wymagający.

KOPAK: Za mocno ich pragnąłem. One już nie mają żadnego smaku. Kiedy je jem, nie mogę zapomnieć, że bywałem głodny, straszliwie głodny, tak głodny, że mówiłem sam do siebie głośno na ulicy.

PROKURATOR: Ale to przeszło, pański głód minął na zawsze.

KOPAK: Nie będę nigdy mógł odpędzić z myśli tych dwudziestu lat, w czasie których targał mi on wnętrzności. I oto widzi pan, ja sam, który dawniej rzadko myślałem o głodnych, teraz nie mogę o nich przestać myśleć. Są miliony ludzi, którzy cierpią głód, tego właśnie wieczoru i ja, — jedząc moje mrożone jarząbki, czuję jak one doprowadzają mnie do mdłości.



W. Z. O. SALA KONFERENCJI WARSZAWSKIEJ

* * *

Gabriel Marcel, dramaturg i krytyk teatralny pism paryskich o Georges Neveux i jego sztuce:

„Nie będę się rozwodził długo nad sztuką Georges Neveux „Skarga przeciw Nieznanemu". Nie jest to dzieło małej wagi. Autor znalazł pomysłowy sposób ukonkretyzowania tego, co mogło być wyrażone w temacie zupełnie abstrakcyjnym: oskarżenie rzucone istocie irracjonalnej przez postacie, z których każda ma swoje pretensje do potęgi nieznanej, której kaprysy zrujnowały ich życie. Jest to wspaniały pomysł, mówiąc teatralnie, umiejscowić akcję w Rosji pod panowaniem Mikołaja II i wymyślić bohatera w osobie prokuratora, który ukazuje się jako przedstawiciel Niewidzialnego na ziemi...

Jestem szczególnie uderzony czystym tonem tej sztuki. Można w nim dostrzec zarys bardzo zdrowej i pożądanej reakcji przeciw nadmiarowi nihilistycznego pesymizmu, przeżytego zresztą bardziej teatralnie niż w rzeczywistości, który jednak według wszelkiego prawdopodobieństwa stanie się szybko czymś nie do wytrzymania. Pomiędzy naszymi młodymi pisarzami Georges Neveux jest jednym z tych, którym wydaje mi się, można otworzyć szeroki kredyt".

PROKURATOR: Jest rada. Kiedy pan wchodzi do lokalu niech pan da po parę groszy żebrakom stojącym przed drzwiami. Ja to czynię zawsze. To wpływa na dobre samopoczucie

KOPAK: Ja przechodzę szybko, nie spoglądając na nich, bo chciałbym zapomnieć, że byłem głodny. Ale nie mogę. Jednego wieczoru na przykład zaprosiłem na obiad pewnego biednego przyjaciela. Był do mnie tak podobny, był niemal taki sam jak ja wtedy, zanim jeszcze kupiłem los na loterię, że go się przeraziłem. Byłem szorstki, i on mnie potraktował jak zarozumialca.

PROKURATOR: Nie trzeba być szorstkim wobec przyjaciół, którym się nie poszczęściło.

KOPAK: Od rana przynoszą mi ludzie podarki i domagają się pieniędzy. Zamieszkali u mnie kuzynostwo z Odessy z czworgiem dzieci, wszyscy wychudzeni. I jedzą. Jedzą dzień i noc. A ja patrzę ze wstrętem jak oni jedzą. I nienawidzę ich za to. Bo oni są głodni, a ja nie będę mógł zacząć żyć, dopóki nie przestanę widywać ludzi głodnych.

PROKURATOR: Chwała Bogu liczba głodnych, dzięki naszej dobroczynności, raczej spada.

KOPAK: Umiem wyczytać ze spojrzenia człowieka, czy on jest głodny. A jeszcze bardziej poznaję to po jego chodzie. Jest taki specjalny sposób ścierania obcasów i stąpania na podeszwach, który nie może zmylić. A przecież ja tak bardzo chcę być szczęśliwym. Ale aby być szczęśliwym, musiałbym dać jeść milionom ludzi, a nie mogę.

PROKURATOR: Niech pan daje według swoich możliwości.

KOPAK: Ja nie daję nic, ponieważ lękam się dać wszystko. Owszem, czasem przychodziło mi do głowy, aby rozdać wszystko, szybko, bez rachuby, w parę godzin. Abym był z powrotem takim, jak przedtem. Ale ja nie chcę być takim, jak przedtem, ja nie chcę być głodnym. Każdej nocy budzę się, słucham ciszy, oddycham, mówię sobie: jesteś szczęśliwy, zupełnie sam, głodni są daleko. Ale powoli słyszę ich znowu z bardzo daleka. Nie będzie nigdy ciszy w mojej pamięci. Żeby odnaleźć spokój, trzeba...

PROKURATOR (*przerywając mu*): Trzeba wybrać się w podróż. Kiedy biedni mówią obcymi językami, rozumie się ich dużo mniej.

KOPAK: Właśnie chcę to zrobić. Tak, tej nocy udaję się w podróż. To jest zresztą słowo, którego używam. Słowo, którego używamy wszyscy czworo. Kiedy mówi się o podróży, rozumie pan, ludzie niczego nie podejrzewają, nie oglądają się na ulicy.

PROKURATOR: Więc... więc... nie chodzi o prawdziwą podróż?

KOPAK: Niezupełnie, panie. Chcę się zabić tej nocy.

PROKURATOR: Hę?

PLUSZKIN: Pan słyszał bardzo dobrze.

PROKURATOR: I przyszedł pan po to, żeby mi to powiedzieć?

KOPAK: Tak, panie.

PROKURATOR: Pan myśli może, że mnie ogarnie zdumienie, co? A właśnie że nie! Widziałem już milionerów, którzy sobie pozwalają na takie błazeństwa. Proszę, zeszłej nocy w jednym z lokali jakiś wielki kupiec z Moskwy uparł się, że nie wyjdzie ani przez drzwi, ani przez okno. „Zapłacę ile będzie trzeba — krzyczał — a nie wyjdę ani drzwiami ani oknem". Musiano pobudzić murarzy, którzy pracowali do świtu, aby rozwalić mur. I kupiec ów wyszedł przez mur w towarzystwie wszystkich muzyków z orkiestry. (*stając się znowu surowym*) Żałuję bardzo, ale nie jestem właścicielem nocnego lokalu, lecz prokuratorem carskim.

PLUSZKIN: Przysięgam panu, że on nie żartuje.

MICHAŁ: Nikt z nas tutaj nie żartuje.

PROKURATOR: Niech się pan zbliży, Kopak... Tak, tak... Niech się pan zbliży! Bardziej, jeszcze bliżej. Niech pan otworzy usta i chuchnie mi prosto w nos. (*chwila*) Jeszcze. (*chwila*). Jednak nie czuć od pana alkoholu.

PLUSZKIN: On od wczoraj wieczora nie wziął nic do ust.

MICHAŁ: On chce umrzeć, będąc głodnym.

DORA: On się naprawdę zabije tej nocy, panie prokuratorze.

(*cisza*).

PROKURATOR: A ja was przyjąłem po to, by mieć lepsze samopoczucie na koncercie tego włoskiego wirtuoza...

KOPAK: Pan nie jest za nic odpowiedzialny, panie prokuratorze, niech pan po prostu nie myśli o tym.

PROKURATOR: Zaraz widać, że pan mnie zupełnie nie zna. Ja nie mogę znieść ludzkiego nieszczęścia. Kiedy mój pisarz sądowy stracił żonę, było mi tak przykro patrzeć na niego, że musiałem wziąć sobie piętnastodniowy urlop. Ale tym razem nie idzie przecież o zwykłe owdowienie. Chodzi o... Ach, panowie, co za historia! Czuję, że znowu spędzę jeden z tych wieczorów! (*do Kopaka*) No dobrze, przypuśćmy, że prawdą, jest to czego nie chcę przyjąć poco pan przyszedł do mnie? Aby mi się zwierzyć ze swego postanowienia? Albo może by mnie zaprosić na swój pogrzeb?

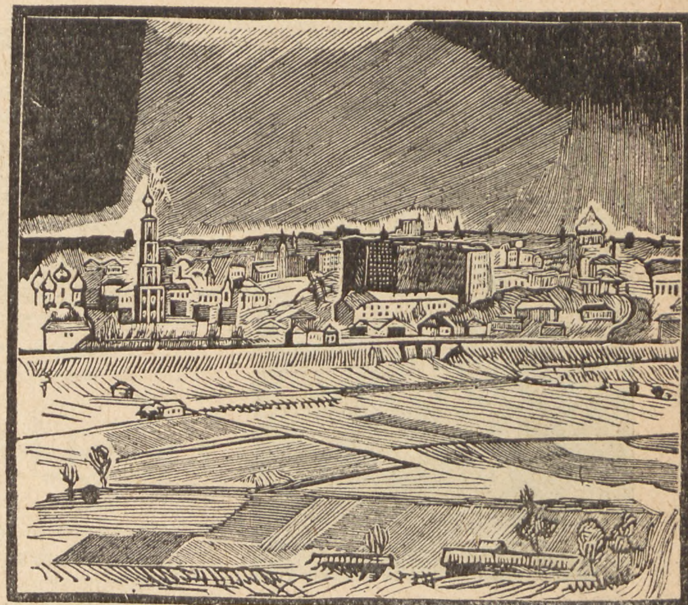
KOPAK: Nie. Aby wnieść skargę.

PROKURATOR: Przeciw komu?

KOPAK: Wnoszę skargę, ponieważ nie mogę więcej spać.

PROKURATOR: Niech pan weźmie piramidon. Ale, niechże mi pan odpowie, przeciw komu wnosi pan skargę?

WŁODZIMIERZ FAWORSKI



MOSKWA

Drzeworyt

KOPAK (*który kończy, nie słuchając tamtego*): Wnoszę skargę ponieważ głodowałem przez dwadzieścia lat.

PROKURATOR: Ale przeciw komu nareszcie, przeciw komu?

KOPAK: Przeciw Bogu, panie Prokuratorze.

PROKURATOR: Ah, panie! Ostrzegam, że ja wierzę w Boga!

KOPAK: My także.

PROKURATOR: Niech pan uważa. On nas z pewnością słyszy.

KOPAK Spodziewam się tego.

PROKURATOR: No, no! Milioner, który przynosi skargę przeciw Bogu! Pan jest bezwstydny! Przeciw Bogu, który pana stworzył, który panu pozwolił wygrać na loterii. A zresztą pańska skarga sprzeciwia się porządkowi społecznemu! Nie przyjmuję jej.

PLUSZKIN: Doskonale Iwanie Iwanowiczu. Powinien pan zatem zgodnie z prawem dać nam piśmienne potwierdzenie pańskiej odmowy. I ponieważ ten akt odmowy musi być zarejestrowany, nasza skarga znajdzie się tym samym w kancelarii sądowej.

PROKURATOR: Słusznie. Prawo nie przewidziało, żeby można było wnieść skargę przeciw... Ach, co za historia; panowie! Ale pan, panie Pluszkin z jakiego tytułu pan miesza się do tej sprawy?

PLUSZKIN: Z tytułu wspólnika.

PROKURATOR: Wspólnika? Czyjego wspólnika?

PLUSZKIN: Kopaka.

PROKURATOR: Nic nie rozumiem.

PLUSZKIN: Postanowiliśmy wszyscy razem wnieść skargę i umrzeć tej nocy.

PROKURATOR: Co?

PLUSZKIN: Tak.

PROKURATOR: Wszyscy czworo!

PLUSZKIN: Wszyscy czworo.

KOPAK: Mimo, że się prawie nie znamy.

PLUSZKIN: Kopak ma swoje powody, ja swoje.

MICHAŁ: My nasze.

PLUSZKIN: Wyszedłszy od pana, każde z nas pójdzie w swoją stronę i umrze jak mu się będzie podobało. To już jego sprawa.

KOPAK: Ale przyszliśmy tutaj razem, aby... aby...

PLUSZKIN: Aby nasza skarga wspólnie wniesiona była bardziej uroczysta.

(*cisza*)

PROKURATOR: A więc — zrozumiałem. Musiałem zasnąć w swoim fotelu, — to mi się zdarza — a wy jesteście, rzecz prosta, koszmarem, który mi się właśnie śni. (*potrząsa dzwonkiem*) Jednak, to ciekawe, słyszę doskonale głos tego dzwonka. Ale nie, to niemożliwe. Chyba śnię. Zresztą to można łatwo sprawdzić. (*woła*) Praskowia! Praskowia! (*chwila*) Panowie pozwolą. (*wychodzi, słychać jego głos wołający Praskowię*) Praskowia!

(*mija chwila. Wchodzi*).

PLUSZKIN: No i?

PROKURATOR: Sprawdziłem. To nie sen. Ale jeżeli ja jestem przytomny, pozostają jeszcze inne sposoby wyjaśnienia. Jesteście mistyfikatorami. Każę was aresztować. Tak jest. Aresztować. Poczyniłem właśnie odpowiednie kroki. Za chwilę będzie tu policja!

GEORGES NEVEUX

Przekład Wandy Karczewskiej

KAROL WIKTOR ZAWODZIŃSKI

DWAJ POECI-FILOZOFOWIE

I. POEZJA FILOZOFICZNA

Ponieważ o „poetach-filozofach", „poetach myśli", o przedstawicielach poezji filozoficznej, będzie mowa — warto zastanowić się pokrótce, co rozumiemy pod tym rodzajem poezji. Możnaby go ograniczyć do pewnej odmiany „poezji dydaktycznej", do utworów wykładających wierszem i językiem poetyckim pewien systemat filozoficzny, takich np. jak Lukrecjusza *De rerum natura*. Nie będziemy się zatrzymywali nad pochodzeniem takiego gatunku twórczości poetyckiej, który nam dziś się wydaje, podobnie zresztą jak cała poezja dydaktyczna, podjęciem przez poetę niewłaściwego zadania, opracowaniem w formie poetyckiej tematu który wymaga z natury swej — prozy dyskursywnej. Jednakże proste wyrzucenie poza nawias poezji dzieł tego gatunku byłoby niesłuszne, nietylko ze względu na zawarte w nich ustępy pełne wzniosłej, do dziś dnia dla nas aktualnej poezji — po etyczności — nikt chyba nie zbliżył się do Lukrecjusza nie ulegając jego urokom — ale też jako pogląd ahistoryczny, nie liczący się z rozwojem literatury. Dzieje mowy wiązanej, jej znaczenie i jej późniejszy wielowiekowy rozwój nie mogą być zrozumiane bez znajomości jej zastosowania w poezji epickiej i dydaktycznej wszelkich rodzajów od czasów najdawniejszych. Nie powołując się na analogiczne zjawiska literatur egzotycznych, dość wskazać u początków naszej, europejskiej cywilizacji, genetycznie związanej z Helladą i Romą, podstawowe dzieła nietylko epiki, lecz i poezji dydaktycznej, należące do najstarożytniejszych w obu literaturach klasycznych: traktaty w formie poetyckiej, zawierające wykład religii, zjawisk przyrody, rolnictwa — Hezjod u Greków, dziejów i podań ojczystych — Ennius u Rzymian, wreszcie, co nas bliżej obchodzi, podane w formie epigramatycznej wypowiedzi najdawniejszych mędrców greckich, a na koniec wspomniany już, należący również do starszych zabytków poezji rzymskiej, obszerny wykład filozofii Epikura przez Lukrecjusza. Podobnie jak nowożytne próby odrodzenia poezji epickiej w mowie wiązanej wydają się nam niekiedy sztucznem przedłużaniem tradycji literackiej, galwanizowaniem trupów, któremi się stały żywe niegdyś i płodne gatunki literackie, tak samo nie przekonywają nas całkowicie do poezji filozoficznej nowożytne próby utrwalenia mową bogów współczesnego, liczącego się ze zdobyczami nauki i filozofji, poglądu na świat — u nas Asnyka (niesprawiedliwie jednak dziś nieczytanego i wzgardzonego, nawet przez krytyków tej miary jak Borowy, nie umiejący dojrzeć żadnych wartości poetyckich w cyklu *Nad głębiami*), we Francji na większą jeszcze skalę jego rówieśnika Sully - Prud'homme'a (ur. 1839, w rok po Asnyku, † 1907); nie zapominajmy wszakże o prawomocności historyczno-literackiej tych zjawisk. Z trudności stawianych sobie zadań ci poeci, ludzie wysokiej, wyjątkowej wśród literatów, inteligencji, zdawali sobie sprawę; a nawet z niemożliwości podołania im, tj. pogodzenia poezji z obraną tematyką. Przed chwilą wspomniany Sully Prudhomme z taką inwokacją zwraca się do poezji:

Oh! ne dédaige pas le service à me rendre!

Si tu n'es plus l'épouse, au moins reste la soeur!

L'ordre meme est un rythme, et pour le bien comprendre

Un bercement sublime est utile au penseur.

(„Nie gardź przysługą, którą mi możesz oddać! Jeśli nie jesteś nadal małżonką, przynajmniej bądź mi siostrą! Sam ład jest rytmem i, by go dobrze zrozumieć, wzniosłe kołysanie jest pomocne myślicielowi"). Rozumie jednak konieczność rozstania się z tem, co w poezji najistotniejsze:

...... Mais adieu ta chanson!

Que l'archet seulement me batte la mesure,

Si le luth à ma voix refuse l'unisson.

(Lecz żegnaj mi twa pieśń! Niech tylko smyczek wybija mi takt, jeśli lutnia odmawia towarzyszenia memu głosowi").

Nie zawsze jednak poezja filozoficzna musiała być wykładem nauki, tak jak u tych poetów, w ich utworach dydaktyczno-filozoficznych przeważnie się dzieje. Mogła wypowiadać wzruszenia wobec prawd, wykrywanych przez myśl (nawet wobec prawd naukowych czy wobec wynalazków technicznych), mogła zwięzłą, a iście poetycką, formułą tych prawd, do głębi, w momencie natchnionej intuicji, pojętych przez poetę, przekazywać czytelnikowi wzniosłe momenty kontemplacji wszechświata, entuzjastycznej lub przygniatającej człowieka bezlitości wykrytego w niej niezłomnego prawa. Niewątpliwie, choć tylko w pewnej mierze i w pewnym sensie, każdy wielki utwór na jakikolwiek temat klasycznego repertuaru lirycznego tj. tej kanonicznej trójcy: przyroda, miłość, śmierć — jest filozoficzny, wyraża pewną postawę poety, jego stosunek do podstawowych spraw i zagadnień świata, jest wyrazem jego światopoglądu (czy przynajmniej „odczuwania świata" — „Lebens-

TIUTCZEW



W NIEDRUKOWANYCH PRZEKŁADACH *)

* * *

Dzień kona, słychać nocy kroki,
Od góry dłuższy pada cień,
Na niebie gasną już obłoki...
Godzina późna. Kona dzień.

Lecz mnie niestraszy noc, co kroczy,
I dnia mi nie żal, co w mrok mknie,
Ty tylko, zjawo ma urocza,
Ty tylko nie opuszczaj mnie!...

Ty ścisz niepokój serca drżeń,
Twych skrzydeł niechaj czar mnie koi,
I dobroczynny będzie cień
Dla zachwyconej duszy mojej.

Ktoś ty? Skąd tutaj? Z gwiezdnych skier?
Czy ziemskie słońca tobie świecą?
Być może tyś z powietrznych sfer,
Ale namiętna i kobieca.

1 listopada 1851

* * *

Spójrz, jak na rzecznych wód przestworze,
Na którym życie znowu gra,
We wszystko wciąż chłonące morze
Jedna za drugą pędzi kra.

Czy w słońcu się tęczowo śmiejąc,
Czy w mroku nocnym tracąc biel,
Niepowstrzymanie wciąż topniejąc,
Płyną jednaki mając cel.

Wielkie czy małe — razem wszystkie
Straciwszy swój pierwotny kształt
Zleją się chłodne z mórz otchłaniem
I zginą wśród spienionych fałd.

O, myśli naszych onamienie,
O, ty, człowiecze, dumne ja —
Czyż to nie twoje przeznaczenie
Czyż nie tak kończy się twa gra?

1848

Przełożył K. A. JAWORSKI

ZMIERZCH

Siwe cienie się zmieszały,
Zmierzchło... Zgasł słoneczny żar:
Ruch, wir, w jeden szum się zlały,
W chwiejny mrok, w daleki gwar.

Niewidzialny lot motyla,
Wzrokiem ścigać go daremnie...
Niewymownych tęsknot chwila:
Ja we wszystkim — wszystko we mnie!

Zmierzchu cichy, zmierzchu senny,
Zatop głębie duszy mej!
Ukojenia napój cenny
W udręczone serce lej!...

Mgłą słodkiego zapomnienia
Otul myśl mą, — i w tym śnie
Przedsmak daj mi zniecestwienia,
Z światem śpiącym zmieszaj mnie!

1831—1836

Przełożył TADEUSZ STĘPNIEWSKI

*) W najbliższym czasie ukaże się tom wybranych przekładów rosyjskiego poety pod redakcją prof. K. W. Zawodzińskiego.

gefühl"), a więc jego filozofii. W tym sensie dytyramb wiosenny czy pieśń w czasie burzy Goethego, czy jego króciutka impresja wędrownicza „Ueber allen Gipfeln Ist Ruh..." (zwłaszcza widać to z przekładu Lermontowa!) jest poezją filozoficzną, na równi z jego liryką refleksyjną.

Ale mylne byłoby identyfikowanie tej ostatniej z poezją filozoficzną. Oczywiście wśród poezji refleksyjnej w najszerszym sensie znajdzie się dużo utworów prawdziwie filozoficznych... Trzeba tu jednak zwrócić uwagę, o ile rozważania i myśli poety: 1°, obracają w „wyższej sferze" myśli, 2° i o ile są samodzielnem osiągnięciem, odkryciem (choćby jeszcze jednym „odkryciem Ameryki", ukazującym w nowym materiale, dzięki apercepcji poetyckiej, „rzeczywistość" świata, który dla poety jest „symbolów lasem") — a nie tylko szczęśliwem wcieleniem w słowo poetyckie jakiejś obiegowej maksymy życiowej lub wskazówki katechizmowej. Ważne jest zresztą także, żeby wypowiedź stanowiła cząstkę pewnego harmonijnego systematu myślowego, filozoficznego. „Szlachetne zdrowie"... jest niewątpliwie poezją refleksyjną, choć nie wiem czy daje Kochanowskiemu tytuł poety-filozofa; inaczej epigramat o śnie „który uczy umierać człowieka", lub o świecie, jako szopce, której łątki pochowa w końcu do mieszka niewiadomy reżyser przedstawienia — igraszki naszych losów. I nie zawsze jest refleksem myśli religijnej, religijnej postawy względem świata; bardziej błyskiem filozoficznego oświetlenia spraw człowieka jest nawet ten sonet gdzie człowiek zjawia się „wątły, niebaczny, rozdwojony w sobie". Słowem nie zawsze poezja refleksyjna jest poezją filozoficzną, a powaga tej ostatniej inne ma źródła niż w poezji religijnej, z samodzielnej refleksji, nie z wiary pochodzi.

I odwrotnie: nie zawsze liryka filozoficzna jest poezją refleksyjną, gdy budzi w nas „wstrząs metafizyczny" (uznawany przez Witkacego jako znamię każdej wielkiej sztuki), a prościej mówiąc, zadumę nad ostatecznemi zagadnieniami bytu, lub nawet tych zagadnień rozwiązania podsuwa, w drodze ukazania refleksji poety albo przyznajmniej wytyczenia pewnych tez do dyskusji wewnętrznej. Niektórym poetom udawało się to innemi drogami, najczęściej przez obciążenie symbolicznym znaczeniem zawartych w utworze lirycznym obrazów. Może jeszcze inaczej — po prostu przez budzenie w nas „niepokoju metafizycznego", żywego w każdym godnym tego miana człowieku za dni wczesnej jego młodości, zasypiającego zwykle z latami w miarę zaabsorbowania praktycznem życiem, godzenia się z dolą człowieczą i przyjmowania z milczącą rezygnacją jej konsekwencji: niewiedzy i perspektywy nieubłaganego końca.

Jak widzimy, technika tego, co jest istotne w poezji filozoficznej, jest bardzo urozmaicona. Ale z drugiej strony, po przeprowadzonem przez nas wyeliminowaniu tych rodzajów poezji, które w naszym poczuciu albo nie są prawdziwą poezją, albo nie są poezją filozoficzną, zakres tej ostatniej zwęża się o tyle, że możemy w każdej literaturze wyznaczyć kilka nazwisk stanowiących poczet „poetów myśli" (nie koniecznie tych, co nimi byli zawsze, wystarczy aby tylko nimi bywali), w przeciwstawieniu do innych nawet wielkich poetów, może największych czasami, których jednak za przedstawicieli poezji filozoficznej uważać nie możemy. Tu właśnie konkludujące nasze przydłuższe rozważania, dochodzimy do zgody z opinią powszechną, która tytułu poetów-filozofów nie domaga się dla tych tak wielkich i umiłowanych twórców, a w dodatku ludzi wyjątkowej inteligencji, umiejących w dzieła poetyckie wcielić myśli trafne, wielkie, głębokie i pełne mądrości życiowej, jak, niedaleko szukając, Mickiewicz u nas, a u naszych wschodnich sąsiadów Puszkin i Lermontow. Próba utrwalenia Wiktora Hugo na stanowisku wielkiego poety-filozofa stała się ostatecznie przyczyną mocnej rewizji jego znaczenia i niezupełnie słusznego odwrócenia się odeń elity francuskiej na początku bież. stulecia. Nikt natomiast nie protestuje przeciw temu tytułowi w zastosowaniu do Alfreda de Vigny. Poezja filozoficzna Leconte de Lisle'a była przedmiotem rozprawy, którą napisał ówczesny romanista, dziś znakomity przedstawiciel filozofii na uniwersytecie toruńskim, H. Elzenberg. Tytuł filozofa nie bywa potocznie wiązany z nazwiskiem Baudelaire'a, może dlatego, że jego bezpośredni wpływ emocjonalny przeważał nad jego rozumieniem w pokoleniach, które upajały się jego poezją i kształtowały na nim swą postawę życiową (pod tym względem stanowi on analogię do Byrona z jego oddziaływaniem 70 lat wcześniej), ale nikt nie mógłby protestować przeciwko zaszczyceniu go tą nazwą. Inaczej z innym poetą, którego nazwisko wymienia się jednym tchem z nazwiskiem Baudelaire'a w rzędzie prekursorów „symbolizmu" francuskiego, a tem samem, analogicznych ruchów poetyckich w całej Europie w początkach naszego wieku: mówię tu o Verlaine'ie, choć przecież mamy wiele głębokich aforyzmów rozrzuconych we wczesnych jego poezjach, a później kontemplacji religijnych i zaleceń hedonistycznych na przemian. Natomiast pani Ackermann pozostała w pamięci literatury wyłącznie jako „poetka myśli" i, jako taka uzyskała swą niegłośną lecz rzetelną w kołach umysłowej elity Francji i Europy sławę. Związki między nią a ostatnią wielką poetką Francji, Anną de Noailles nie zostały, jak się zdaje, przez nikogo zauważone, ani też znaczenie myśli w namiętnej i potężnej poezji ostatnio wymienionej — podniesione.

Przechodząc z Francji do jej sąsiadów, znamy uniwersalne znaczenie poezji filozoficznej Goethego. Jego równie wpływowy w epoce romantycznej współwładca poezji niemieckiej, Schiller, mimo swych zainteresowań filozoficznych, prozaicznych rozpraw z tej dziedziny, a nawet pięknych filozoficznych poezji, wywierał raczej (analogicznie do Baudelaire'a) wpływ emocjonalny na nastroje młodzieży XIX w. Z pośród wielkich innych literatur Leopardi cieszy się zasłużoną sławą poety-filozofa, którego twórczość osnuła się wokół boleśnie pesymistycznych myśli o doli człowieczej. U nas uznanym „poetą myśli", ale raczej w prozie poetyckiej, jest Krasiński, obracający się przeważnie w strefie zagadnień historiozoficznych. Niewątpliwym poetą myśli, i to wielkim poetą, jest Cyprian Norwid choć rzeczą dalszych studiów nad jego tak późno odsłonionem i tak niedostatecznie, pomimo gorączkowych wysiłków ostatnich dziesiątków lat, przepracowanem dziełem — byłoby ukazanie, w jakim stopniu poezja jego jest liryką refleksyjną, a w jakiej mierze jest on poetą-filozofem w skali międzynarodowej.

Wymienione nazwiska już ukazały wielką różnorodność wcielenia się myśli w dzieło poetyckie. Rzadką okazją ujawnienia możliwości zawartych w tym, zdawałoby się, już określonym wąsko podgatunku liryki, jakim jest „poezja myśli", dla wydobycia wspólnych, a więc zasadniczych dla niej właściwości, a jednocześnie różnic jej realizacji w słowie oraz różnic myśli, która może być w równowartościowe pod względem artystycznym dzieła wcielona — jest porównanie dwóch poetów jednego języka, jednego narodu, z jednej, szczupłej warstwy społecznej pochodzących (kto wie, czy by nie mogli się doszukać pokrewieństwa lub koligacji), a co najważniejsza, współcześników, nawet prawie ściśle rówieśników (jeden od drugiego zaledwie o 3 lata starszy) piszących w jednym prawie czasie, znających się może osobiście, w każdym razie należących do tego samego środowiska literackiego, używających tej samej metryki, tego samego zgrubsza języka i stylu poetyckiego, w jednym mniejwięcej czasie utrwalonych w opinii swego społeczeństwa jako wielcy poeci, i to specjalnie „poeci myśli", „poeci-filozofowie", która to opinia nie słabnie przeciwnie raczej wzrasta *); a jednak tak znakomicie różniących się między sobą „in capite et in membris".

2.

BORATYŃSKI I TIUTCZEW: PODOBIEŃSTWA I RÓŻNICE

Listę wyszczególnionych przed chwilą zbliżeń między wymienionymi w tytule rozdziałku poetami, możnaby powiększyć jeszcze jednem — pośmiertnem. We wsi Muranowo, w „podmoskiewnym" *) majątku wówczas Engelhardtów, wybitnej w dziejach kultury rosyjskiej rodziny, z której pochodziła żona Boratyńskiego, w ulubionem miejscu jego wczasów poetyckich, jego współżycia z przyrodą, którego nieśmiertelne ślady znajdujemy w ostatnich najgłębszych utworach poety — mieści się dziś Muzeum Tiutczewowskie, gdyż majątek, w kolei działów rodzinnych i spadkobrania, przeszedł na własność rodziny tego drugiego poety *). I on był piewcą przyrody — powiedzmy odrazu, w niezmiernie wyższym stopniu. Jeśli u Boratyńskiego kontemplacja przyrody jest zaledwie jednym z motywów poezji, jednym z drugorzędnych, odskocznią rozmyślań filozoficznych; obrazy jej samodzielnie traktowane i rozwinięte są bardzo rzadkie, a przeważnie nie wychodzą poza ogólnikowe, szablonowe zarysy; w jej abstrakcyjnej, w gruncie rzeczy, całości grają rolę wyraźnie pomocniczą (choć niewątpliwie zawsze odczuwamy w najważniejszych jego utworach myślenie czasu samotności, doskonałe skupienie na łonie przyrody) — Tiutczew dla szerokiej publiczności i dla czytelników wypisów szkolnych jest nade wszystko, może wyłącznie poetą przyrody, bardzo często notującym jej obrazki dla nich samych, jako prześliczne, niezwykle wyraziste mimo krótkości, kunsztownie niekiedy ukształtowane, ożywione często zastosowaniem uosobnienia, notatki pejzażysty. Ale i całość nieledwie jego poezji filozoficznej jest związana ściśle z wrażeniami przyrody, jest ukazaniem jej sugestii w duszy i umyśle zakochanego w niej obserwatora, sugestii otwierającej przed nim wizję praw wiecznych dotyczących ukrytej poza zjawiskami „istoty rzeczy".

Poezja filozoficzna Tiutczewa nie jest właściwie nigdy rozumowaniem, nawet gdy przybiera ona kształt wystąpienia w sporze, argumentacji przeciw mylnym w odczuciu poety przekonaniem (charakterystyczne początki z zaprzeczeniem: „Nie to, czto mnitie wy, priroda") lub wewnętrznej dyskusji powstającej w jego duszy — również na widok przyrody — zagadnienia. (Est in arundineis modulatio musica ripis...**). Najwspanialsze jego wzniesienia się, ponad ziemię, najbardziej majestatyczne widzenia wieczności („Jak oceanu toń..."), najgłębsze, w gruncie rzeczy wynikające z tysiącletniej pracy oderwanej myśli ludzkiej, przeniknięcia istotę rzeczy, w świat noumenalny, w korzeń wszechrzeczy" (jak to zauważył inny filozof-poeta, tym razem z naciskiem na pierwszą część złożenia, Włodzimierz Sołowiew), takie jak: *Noc święta* najzupełniej hulacynacyjne odczucia rzeczywistości, są bezpośrednio związane z jakąś impresją fragmentu krajobrazowego, zawsze z równą zwięzłością, jak z przekonywującą prawdą i zachwycającą malowniczością pochwycona.

W abstrakcyjnej jak powiedzieliśmy, poezji Boratyńskiego zawsze mamy rozumowanie, choć, z wielką sztuką znakomitego artysty, umie on je przeprowadzić w szeregu zdumiewających metafor, po poetycku wielomówiących i otwierających niespodziewane horyzonty myśli i uczuciom; daje rozumowanie odpodobnione formalnie, umie zerwać, zdawałoby się, wszelkie nici z poezją dydaktyczną. Niekiedy jednak te nici pozostają widoczne, dla mnie np. (co już przed tuzinem lat zanotowałem) w jednym z najsławniejszych jego wierszy, jedynym naprawdę popularnym — *Śmierć:* mimo całej krasy artystycznej tego utworu i mimo potężnie emocjonalnego wydźwięku demonstrowanej w niej tezy o dobroczynnem działaniu śmierci we wszechświecie. Jest w tem najważniejsza więź jego z poezją Oświecenia; dawno już przez jego współcześników pokrewieństwo to bywało zauważane, a w atmosferze nacisku romantycznej mody potępiane: bronił go jego przyjaciel Puszkin i, wynosząc jego zalety, także związane z poezją Oświecenia — „zwięzłość ekspresji", „jasność i ład" w jego stylu, nieobecność „przesady, właściwej modnej poezji".

*) Boratyński, przyjaciel Puszkina, zdobył wstępnym bojem renomę (wśród elity literackiej), która w drugiej połowie twórczości (ur. 1800, zm. 1844) uległa zaćmieniu; figurował jednak zawsze w podręcznikach i wypisach, jako wybitny członek plejady Puszkina". Na taką samą renomę Tiutczew (1803—1843) czekał długo, ustaliła się ona dopiero w poł. wieku.

Ale całe znaczenie i wielkość ich zostały uświadomione dopiero w epoce symbolizmu: najpierw Tiutczewa, a dopiero z rozkwitem Puszkinologii, w 2-im dziesiątku lat b. wieku, zaczęto sławiać na równi z nim Boratyńskiego. W każdym razie, zaliczenie go do małych poetów obok ks. Wiazlemskiego, które mignęło ostatnio w naszej prasie literackiej, jest dowodem grubej ignoracji.

*) W 1836 r., po śmierci teścia, Boratyński osiedlił się w Muranowie, wybudował istniejący tam dom i gospodarował aż do swej podróży zagranicznej, z której nie sądzone mu było wrócić. W działach rodzinnych majątek stał się własnością młodej Engelhardtówny, żony Putiaty, wspólnego przyjaciela Bor. i Tiutczewa. Syn Putiaty ożenił się z córką Tiutczewa, a syn z tego małżeństwa, więc wnuk jego, któremu Bor. wypada „grand oncle", jest dziś dyrektorem muzeum, zawierającego pamiątki po obu poetach.

** Oto strofka tego utworu w przekładzie J. Tuwima:

Skąd rozdźwięk ten? Gdzie przyczyna,
Że w chórze, brzmiącym doskonale,
Dusza nie śpiewa tak jak fale
I skarży się myśląca trzcina?

Jeśli dorzucimy chętnie używane zwłaszcza w późniejszej dobie twórczości, słowianizmy, w których siłę nadawania powagi i wzniosłości wypowiedziom poetyckim Boratyński, w ślad za XVIII w. rosyjskim, wierzył, a które niewątpliwie uniezwykłają jego język, czynią go poetycko odmiennym od potocznego porozumiewawczego, od prozy — będziemy mieli obraz bliskości Boratyńskiego do poezji poprzedniego stulecia, bliskości, która go czyni prawdziwym „archaistą" na tle swej epoki, mimo że w życiu literackim ówczesnym należał do ugrupowania Puszkina, którego genealogia literacka prowadzi do nowatorów-karamzinistów, zwalczających złośliwie konserwatyzm tradycjonalistów, stający w obronie zasad stylistycznych Łomonosowa.

Tiutczew jest przez dzisiejszą krytykę rosyjską, ukazującą jego związki z poezją filozoficzną i z patetycznym obrazowaniem rosyjskiego XVIII w. zaliczany do „archaistów", ściślej do „młodo-archaistów", przeciwstawiających się linji Karamzin — Żukowskij — Puszkin. Ale trzeba powiedzieć, że w porównaniu z Boratyńskim, element cerkiewno-słowiański odgrywa w jego języku o wiele mniejszą rolę. Jeśli zaś na równi z Boratyńskim posługuje się w swej symbolicznej ekspresji mitologją antyczną, to już sam wybór z niej najbardziej wyszukanych imion i unikanie zbanalizowanych przez barok motywów, wskazuje na bliższe źródło: neoklasycyzm w jego odmianie rosyjskiej, wiodącej swój ród od M. Murawiewa, a spopularyzowanej przez Batiuszkowa. W gruncie rzeczy jest on o wiele mniej związany duchowo z dziedzictwem XVIII w. niż Boratyński, który w istocie pozostaje zawsze „markizem" w swej stylistyce i w swoistym „esprit" epigramatów, racjonalistą, nawet w metodach dochodzenia do wniosków filozoficznych, stanowiących podstawę do mianowania go jednym z romantycznych piewców „Weltschmerzu". Te właściwości salonowego poety w stylu klasycznym klasycyzmu francuskiego uderzą zawsze czytelnika na wstępie (znam to z własnego doświadczenia), zanim nie wgryzie się on w pełny odżywczego soku i powagi miąższ jego twórczości; jeśli tym czytelnikiem jest romantyczny krytyk, jakim nawskroś był młody Bieliński — ujemne wrażenie jest niechybne i ocena, o wiele poniżej Kozłowa — zrozumiała. Nawiasem dorzućmy, że i w bardzo negatywnej ocenie przez tegoż krytyka ostatniej najwspanialszej książki Boratyńskiego, zaważył epigramat przytoczony in extenso w recenzji, jako curiosum antypoetyczności, a który dziś jest oceniany jako jedna z najprawdziwszych pereł twórczości Boratyńskiego: „Snaczała myśl wopłoszczena"... („Najpierw myśl wcielona w zwięzły poemat poety, jak młoda dziewczyna jest ciemna dla nieuważnego świata...").

Romantykiem w potocznem ówczesnem znaczeniu nie był i Tiutczew w swej młodości. Pozostał całkowicie obcy ruchowi w jego zewnętrznych objawach: nie zaraził się „balladomanją" i, w przeciwstawieniu do Boratyńskiego, nie uderzał w ton melancholijnych elegji, ani nie pisał powieści wierszem à la Byron. Zewnętrznie nawiązywał do filozoficznej liryki ubiegłego wieku, ale tylko w tem, co w niej było majestatycznego i patetycznego. W istocie rzeczy, w głębi duszy, już wówczas nasycał się metafizyką niemiecką w jej odmianie najbardziej harmonizującej w najdalej rozwiniętą odmianą romantyzmu — ze „szkołą romantyczną" niemiecką, a mianowicie filozofją Schellinga. Dalsza młodość i wiek męski przeżyte w Niemczech, w Monachium, które ze swym katolicyzmem odpowiadały późniejszej jeszcze fazie rozwojowej wybujałego romantyzmu, osobista znajomość z Schellingiem i z czołowymi przedstawicielami ówczesnej literatury niemieckiej (Heine) pogłębiały jeszcze te nastroje, czyniąc z niego najbardziej rasowego przedstawiciela romantycznego światopoczucia w poezji rosyjskiej. Tak więc, mimo iż rówieśnicy — dwaj omawiani poeci reprezentowali, obaj w sposób najdoskonalszy, dwa odmienne style myślenia i odczuwania, mające swoje odpowiedniki literackie w klasycyzmie i romantyzmie.

Jest to już różnica między nim potężna; może jeszcze ważniejsza jest różnica ich odmiennego stanowiska w spojrzeniu na świat, odmiennych podstaw wyściowych, czyli punktów emocjonalnego zaczepienia filozofji u każdego z nich. Tu byłoby miejsce napomknąć o zawartości społecznej ich poezji. Biorąc rzecz od zewnątrz można było wskazać i w tem ciekawe analogie i różnice. Boratyński wydaje się zewnętrznie skrajnym przedstawicielem anty-społecznego pesymizmu z czasów romantyzmu, wszechświatowego cierpienia („Weltschmerz") czy też ówczesnej „choroby wieku" „la maladie du siècle" używając terminu spopularyzowanego we Francji od Chateaubriand'a, zamkniętej w piersi jednostki, gardzącej społeczeństwem, oderwanej od niego. Jego twórczość jest istotnie godnym zanotowania w swej konsekwencji i czystości pod tym względem wyjątkiem, wśród dzieł znakomitych poetów świata. Nie odzywa się w niej chyba nigdy wyraźnie nuta patryotyczna, ani społeczna w konkretnych sprawach, ani religijna (a przecież religja, zaczynając od swej nazwy, jest formą współżycia ludzkiego, najgłębszej więzi międzyludzkiej). Dopiero później zastanowimy się, czy ta aspołeczność jest istotna. Tymczasem w całości dzieła Tiutczewa motywy patryotyczne i religijne, zwłaszcza pierwsze, odgrywają znaczną rolę, przynajmniej ilościowo: analiza jednak może nas przekonać — i to jest właśnie opinia od stu lat blisko utrwalona — o drugorzędności tych motywów, o wyłącznem znaczeniu innej, „naturfilozoficznej", „kosmicznej" części jego dzieła. Na tym więc stopniu pogłębienia analizy zjawia się znów podobieństwo między poetami. Ale może się ono rozchwiać przy dalszem wnikaniu w istotę twórczości omawianych poetów.

3. ANTYHUMANISTYCZNA FILOZOFJA TIUTCZEWA

Ta zmienność obrazu, w miarę pogłębiania rozumienia, zarówno Boratyńskiego jak i Tiutczewa, jest jedną z zasadniczych przyczyn ich trudności, niedostępności dla szerokiego audytorium. Widoczne to zwłaszcza na drugim z nich. Jak słusznie zauważył jeden z najnowszych radzieckich krytyków, nie ma trudności w rozumieniu jego pojedyńczych utworów: są one w wysokim stopniu „czytelne", a że inteligentny czytelnik potrafi łatwo ocenić wagę właściwą, a tem samem proporcję znaczenia różnych gatunków tematycznych w twórczości tego poety, zrozumiały jest fakt dość jednomyślnej charakterystyki jego, od połowy XIX wieku, od Niekrasowa i Turgieniewa, aż do dni naszych. Gdy jednak próbuje się objąć całość jego twórczości, uderzają w niej sprzeczności trudne do pogodzenia. Wspomniany przed chwilą krytyk (Leżniew), charakteryzujący Tiutczewa jako poetę do głębi rozdartego w sobie, rozdwojonego, czy nawet niekiedy rozćwiartowanego przez sprzeczności, w jego stosunku do religji widzi cztery rozmaite nawarstwienia szczelnie odgrodzone od siebie, zupełnie niezależne: 1. fanatyzm wyznaniowy prawosławny, dochodzący do walki z Rzymem, wynikły z jego sławianofilstwa i fanatycznego pozornie carosławia, ze świadomej i konsekwentnie zachowanej postawy przeciwnika rewolucji, odczuwanej jako żywiołowa groza, jako potop chaosu kosmicznego, którego tamą w ludzkim świecie (acz uświadomił sobie, jak słabą!) jest żandarm, ostatnia nadzieja choćby chwilowego ratunku, opóźnienia katastrofy. 2. Romantyczna tęsknota do wiary religijnej, ujęta w obrazy „duszy gotowej upaść do stóp Chrystusa", „duszy na progu niebios", błagającej Boga: „przyjdź z pomocą mej niewierze". 3. Sprzeczny całkowicie z temi nastrojami entuzjastyczny panteizm, kult przyrody, gdzie nie ma miejsca na osobowego Boga. 4. Jeszcze dalej ukryta, sprzeczna z entuzjazmem kosmicznego uczucia naturfilozofów, groza przed chaosem zaświatowym, gdzie już niema miejsca nawet na „boską zasadę bytu", gdzie poza zasłoną kosmosu ukryte jest prawdziwe oblicze, rdzeń świata — demoniczne, żywiołowe, niszczące siły, porozumiewające się oszalałemi głosami. Możnaby uznać, że z tym ostatnim aspektem godzą się manifestacje otwartego ateizmu, aż po grobową deskę notowane, a równocześnie — okropnego pesymizmu w poglądzie na przyrodę — wszechchłonącą otchłań. Trudniej już — twierdzenie, że przyroda jest „sfinksem bez zagadek".

Nie zajmując się narazie ustalaniem lub negowaniem związków między aspektami Tiutczewa na terenie tych zagadnień, nie trudno jest zauważyć, że przy badaniu poezji filozoficznej obchodzą nas tylko dwa ostatnie aspekty. W zestawieniu z niemi nieważne, ckliwe bez znaczenia wydadzą się nietylko wspomniane utwory dotyczące kwestji religijnych, ale i otoczone sławą



POEZJE ALEKSANDRA BŁOKA

W PRZEKŁADACH SEWERYNA POLLAKA

* * *

Przybyła z mrozu;
Zaczerwieniona,
Napełniła pokój
Aromatem perfum i powietrza,
Dźwięcznym głosem
I zupełnie pozbawionym szacunku do pracy
Paplaniem.
Upuściła natychmiast na podłogę
Szary zeszyt artystycznego czasopisma,
I, naraz zaczęło się wydawać,
Że w moim dużym pokoju
Jest bardzo mało miejsca.

To wszystko było troszkę przykre
I dosyć niedorzeczne.
Wreszcie wyraziła pragnienie,
Ażebym czytał jej na głos Makbeta.
Doszedłszy ledwo do pęcherzy ziemi,
O których nie potrafię mówić bez wzruszenia,
Spostrzegłem, że i ona też się niepokoi
I uważnie spogląda przez okno.

Okazało się, że duży, pstry kot
Z wysiłkiem pełznie po skraju dachu,
Czatując na całujące się gołębie.
Rozgniewała się najbardziej za to,
Że nie my całowaliśmy się, lecz gołębie
I że, minęły czasy Paolo i Franczeski.

Z „TAŃCA ŚMIERCI"

Dawny sen. Zza mgieł zasłony
Biegną świateł — gdzie? — promienie.
Tam — to woda czarna w cieniu,
Tam — na zawsze zapomnienie.

Z poza rogu przywidzenie
Z drugim się spotyka cieniem.
Biały gors, wiatr płaszczem żenie,
W butonierce kwiat czerwony.

Drugi cień — czy piękny rycerz,
Czy od ślubu to dziewica?
Hełm z piórami. Bez oblicza.
Trupi bezruch. Tajemnica.

Głośno brzęknął dzwonek w bramie,
Głucho szczęka stary zamek,
Przez próg idą ramię w ramię
Z rozpustnikiem ladacznica.

Wyje wicher przejmujący,
Pusto, ciemno. Światła bledną.
W górze płonie okno jedno.
Wszystko jedno.

W czarnej wodzie — czarne cienie.
W niej — na zawsze zapomnienie.
Dokąd, trzecie przewidzenie,
Z cienia w cień przemykasz się?

ILUSTRACJE F. P. ANNENKOWA DO POEMATU AL. BŁOKA P. T. „DWUNASTU"

utwory, przeniknięte współczuciem dla ludzkości (w ich liczbie sławne expromptu o lejących się wszędzie łzach ludzkich), a nawet zalecający postawę stoicką, dziwny hymn skazańców-śmierteiników między dwiema milczącemi otchłaniami. (*Dwa głosy*). Liczne i najbardziej popularne sposobem ujęcia obrazki przyrody, nie obciążone „wyższem znaczeniem", niekiedy kunsztowne, wdzięczne użyciem pomysłowej personifikacji, której mogą zazdrościć poeci dla dzieci wszystkich krajów (np. walka zimy z wiosną na śnieżki!) wydają się właśnie na miejscu w wypisach dla dzieci (czytających je oczywiście bez podpisu i czasem zapamiętujących na całe życie utwór, lecz nie autora): wszystko to wydaje się chwilową koncesją poety na rzecz pewnego konwenansu, godzącego wyniki idealistycznej, filozofji z religją, lub na rzecz pewnych zaczerpniętych z filozofji podpórek dla utrzymania się na powierzchni i dla zachowania się z przyzwoitością, odpowiednio do rangi „człowieka myślącego" (którym był Tiutczew), skazańca w obliczu czekającego go zagłady. Podpórki użyte widocznie bez wiary, dla zachowania pozorów politycznego i społecznego konserwatyzmu: uzgodnienie było dokonywane naogół według recept filozofów-sławianofilów. Rezultatem współżycia duchowego z nim, a zarazem ich sztandarowym utworem poetyckim, ujmującym uczuciowy i ideologiczny stosunek do Rosji, jest najpiękniejszy wiersz Tiutczewa z tej kategorji, wyraz swoistego mesjanizmu, sławny choćby dlatego, że cytowany z entuzjazmem przez Dostojewskiego: „Eti biednyja sielenia":

Te chałupy pochylone,
Niepokaźne w polu brzózki,
Kraju ty mój udręczony,
Cierpiętniczy kraju ruski!
Nie zrozumie, nie uchwyci
Dumny wzrok obcoplemienny,
Co przeziera tak i świeci
Z poza krasy twej przyziemnej.
Dźwigający krzyża brzemię,
Stopą bosą drogi krwawiąc,
W chłopskiej szacie wzdłuż tę ziemię
Chrystus przeszedł błogosławiąc.

(przekł. Artura Sandauera).

Gdy się to jednak zestawi z szeregiem innych wypowiedzi Tiutczewa, wyrażających antypatję do przyrody ojczystej, wzgardzonej na rzecz południowego jej rozkwitu; z jego gdzie indziej wyznanym ateizmem — wiersz ten przestaje być znamiennym dla najgłębszych pokładów psychicznych jego autora. Mimo swej piękności, wydadzą się również „dyplomatyczne" te wiersze, w których poeta usprawiedliwia się jakby ze swej areligijności wobec swych religijnych, fanatycznie prawosławnych przyjaciół, mówiąc o tęsknocie do wiary (porównajmy to ze szczerością późniejszych ateistycznych wyznań, a także: „Priroda-sfinks" i z iracjonalizmem, przeciwstawianym spekulacjom mesjanistycznym, por. „Umom Rossiji nie poniat'"). Inny sławny wiersz „Slozy ludskija", może po opanowaniu zachwytu nad kunsztem artystycznej prostoty, przerazić pustką abstrakcyjnego altruizmu. Przy powierzchownem spojrzeniu od tej strony, Tiutczew może wydać się (i miało to miejsce istotnie z pewnym świetnym krytykiem, który go poznał przed laty tylko za pośrednictwem mego studium) poetą antypatycznym, odrażającym jakimś chłodem wewnętrznym. Istotnie, jeśli dodamy wiersze czysto polityczne, z ich wysokim kunsztem, trącącym manierami dyplomaty i suwerenną obłudą (zwłaszcza, jeśli chodzi o sprawę polską), powstaje zagadnienie dwoistości; dopiero bardzo śmiała koncepcja, wysunięta przed kilkunastu laty przez Leżniewa, pozwala znaleźć także i w tej części jego twórczości wyraz najgłębszych nurtów jego psychiki, swoiście przełamany przez stosunek do rzeczywistości politycznej.

Istotnie, gdy się dokopiemy do tych pokładów, stwierdzić musimy, że obca im jest troska o człowieka i jego sprawy. Gdy modli się za przechodnia wlokącego się po skwarnej ulicy miasta („Ześlij o Panie, łaskę swoją"), obraz ten wydaje się czytelnikowi jego kosmicznej poezji jeszcze jednym sposobem uwypuklenia wszechpotęgi sił działających we wszechświecie, w tajnem jego łonie, za zasłoną świata zjawisk, wszechpotęgi w tej chwili ujawniającej się demonizmem upału wśród rozpalonych murów. Człowiek naprawdę interesuje go tylko wówczas, gdy sam jest terenem ujawnienia się noumenalnego chaosu np. w miłości: zgubnej, tajemnej sile, związanej z samobójstwem i zabójstwem, aranżującej „pojedynek fatalny"; lub gdy okazuje się bezsilność myśli ludzkiej w jej uporczywych wysiłkach ku prawdzie, ku poznaniu istoty rzeczy (*Wodotrysk*), lub kiedy człowiek jest nutą dysonansową w harmonji wszechświata (*Est in arundineis modulatio musica ripis*). Na inny sposób jest to przedstawione w *Willi włoskiej*, której uśpiona harmonia zamąciła się gdy „życie złe, z namiętnym jego żarem wtargnęło z nami przez tej willi próg"; albo gdy przeciwstawia ludzkiemu dążeniu do wyodrębnionego indywidualnego bytu z jego pamięcią o wczoraj i myślą o jutrze istnienia — bezpamiętną (*Wiosna*), wszystko chłonną przyrodę (*Kry wiosenne. Po drodze we Wszczyż*). To też z dytyrambicznym uniesieniem zanotowane są chwile takiego natężenia „uczucia kosmicznego" czy stanów intensywnych „afektu uniwersalnego" (używając terminologii ziomka poety, prof. filozofji un. petersburskiego za mych czasów, Łapszyna), gdy poeta może powiedzieć „Ja we wszystkiem. We mnie wszystko", i pragnąć, zwracając się z błaganiem do zmierzchu, „Daj mi zaznać zatracenia, z zasypiającym zmieszaj światem". Sprawa tej poezji rozgrywa się między „ja" i „nie-ja", używając skrajnego uproszczenia idealistycznej filozofii, między poetą a kontemplowanym przezeń w ekstazie wszechświatem i przerażającym, objawiającym się mu z poza zasłony kosmosu, przedstworzennym chaosem — otchłanią.

U jednego z naszych najbardziej utalentowanych poetów „dwudziestolecia", Wł. Sebyły, w którego poezji nieraz przebijają się nuty irracjonalnej grozy i laickiej mistyki, jest cykl zatytułowany, o ile pamiętam „symfonie nieludzkie". Taki tytuł można dać zbiorowi „kosmicznej" liryki Tiutczewa, i byłby tu o wiele jeszcze bardziej stosowny. Sprawy ludzkie wchodzą do najistotniejszego w jego poezji tylko jako element metaforyzacji posuniętej do persofinikacji przyrody w jej dostrzegalnych zjawiskach i w jej wewnętrznych, odgadywanych przeczuciem transcedentnych motorach. Nic to że oblicze przyrody ukazuje się niekiedy pełne świetnego blasku, spokoju i łagodności, że gdzieindziej, tak jak człowiek, jest zmęczona, wyczerpana, umierająca, torturowana upałem czy oszalała swą bujnością i nadmiarem; mchy i porosty to jakby gorączkowe marzenia przyrody, chłodny wieczór — to „słodki dreszcz, który strumieniem przebiega przez jej żyły jakby rozpalonych jej nóg dotknęły kryniczne wody". Na granicy personifikacji i apokaliptycznej wizji chaosu są „demony głuchonieme", nieomal objawiające się poecie, zdradzając się zerkaniem źrenic poprzez ciche błyskawice letniego wieczoru. Człowiek nie obchodzi przyrody i generacje ludzkie, ich czyny heroiczne są spotykane przez nią kolejno z jednakowym „uśmiechem dwuznacznym i tajemniczym", „witane porówno wszechpochłaniającą i uspokajającą otchłanią". Niepomna własnej przeszłości, nie zatroskana o swoją przyszłość (*Wiosna*), miałażby myśleć o ludzkich losach, przebiegających w złudzie czasu? Człowieka pozatem właściwie niema, niewiadomo czy istnieje naprawdę: może tylko „śni się samemu sobie" (*Po drodze we Wszczyż*), mara minionej przeszłości choć jeszcze sądzi że żyje (*Bezsenność*), naprawdę przeniesiony przez dającego uspokojenie geniusza w królestwo cieni (*Wiosenny jeszcze szumiał dzień*).

Jeśli od poezji kosmicznej, zwrócimy się do liryki miłosnej Tiutczewa stanowiącej niemałą i nie do zlekceważenia pod względem artystycznym część twórczości Tiutczewa, to i w niej ujęcie erotyzmu nawiązuje do demonicznych sił chaosu (jak już wskazaliśmy wyżej). A zresztą dziwna to poezja erotyczna: poezja starczych miłości i stojących na granicy śmierci obrazy konania ukochanej, żale i zgryzoty po jej śmierci. Nic z tego co jest pozytywne w tej sferze życia nie znajduje w niej odbicia. Siła destrukcyjna i z destrukcją związana, budząca podejrzliwość częstym motywem łez o skłonności sadystyczne i o nekrofilię. Zresztą jest to twórczość raczej o charakterze prywatnym; szczerość wyznań, nie przeistoczona „kłamstwem poety", pamiętnikowość (w przeciwstawieniu do tak bardzo odmiennych aspektów miłości w poezji i w życiu u takich poetów jak Puszkin, Mickiewicz, Błok) wyłączają ją, do pewnego stopnia ze sfery sztuki, z zasobu dziedzictwa pełnowartościowej artystycznie twórczości Tiutczewa.

W jaki sposób z rozpatrzonemi powyżej działami twórczości Tiutczewa pogodzić jego zainteresowania polityczne, jego ostro zarysowane stanowisko społeczne i religijne? Świetny krytyk radziecki, Leżniew. poprobował przed kilkunastu laty skonstruować takie ujęcie Tiutczewa, któreby obejmowało i uzgadniało wszystkie strony jego twórczości. Ujęcie to poezji politycznej (zauważmy jednak — wbrew rzeczywistej chronologji utworów) oddawało prymat, czyniło ją pierwotniejszą w swej istocie, bliższą najgłębszym bodźcom twórczości Tiutczewa a odbiciem jej dopiero wtórną i pośrednią tematycznie byłaby poezja kosmiczna. Dusza Tiutczewa miałaby, zgodnie z tą koncepcją, odczuwać, jak nadczuły sejsmograf, zbliżające się wstrząsy społeczne i to kazało mu dostrzegać niepewność, chwiejność, widmowość zjawisk, i że za ich kręgiem groził mu chaos zniszczenia, tak jak i w rozwoju spraw społecznych. Z tej obawy rewolucji (połączonej z tajemną atrakcją — *abyssus abyssum vocat)* wyrastałaby liryka polityczną, znajdująca odbicie w jego pisarstwie zarówno wierszem jak i prozą, w sławnych memoriałach politycznych, ostrzegających przed czerwonem niebezpieczeństwem i żądających czynnej reakcji. Ale i taka koncepcja twórczości Tiutczewa nie może się odbyć bez stwierdzenia rozdarcia jego, dwoistości w każdej dziedzinie aktywności jego myśli czy uczucia, dwoistości w niektórych sprawach zasługującej na nazwę dwulicowości. U tegoż krytyka jest próba zbliżenia go do ponadczasowego czytelnika i zapewnienia mu wieczystej aktualności: i „czytelnik dalekiej przyszłości nie ujdzie od czaru Tiutczewa i, wziąwszy do ręki jego książkę, poczuje, z niespotykaną jeszcze przezeń siłą, całą jej tragiczną istotę, poczuje jak niegdyś przeżywał lęk i przykładał ucho do ziemi, nadsłuchując, i w mroku, wśród olbrzymich i przerażających cieni, szukał swej drogi człowiek".

Wydaje mi się jednak, że mojej charakterystyki rdzennej jego poezji filozoficznej, kosmicznej nie może to wszystko podważyć. Ta poezja tak ludzka w sensie bezpośredniej suggestywności i dostępności (na pewnym oczywiście poziomie) jest w swej istocie antyhumanistyczna, usuwa człowieka z centrum zainteresowania. Z drugiej strony, z uwag naszych wynika, niewątpliwy charakter filozoficzny, metafizyczny najważniejszych i najbardziej powszechnie cenionych utworów lirycznych Tiutczewa, mimo że są one najdalsze przytem od rozumowania naukowego i posługują się prawie wyłącznie suggestją obrazów przyrody, dalekich przecież od alegoryczności, budzących same przez się w nas określone myśli i uczucia. Jest to więc przykład jednocześnie poezji „symbolicznej", w tym sensie jaki jej nadać usiłowano w końcu XIX wieku w epoce równoczesnego panowania jednoimiennego kierunku w szeregu krajów.

4. ANTROPOCENTRYCZNY PESYMIZM BORATYŃSKIEGO

Jak się już rzekło, Boratyński rzadko operuje rozwiniętym obrazem przyrody. Wyjątkiem prawie jest samodzielny, malarsko bogaty, oryginalny i plastyczny pejzaż (jak np. *Pustka* lub w późnym, jednym z najważniejszych, *Jesień)* aczkolwiek od najwcześniejszej jego doby możnaby wskazać utwory, w których refleksja, zaduma poety nad zagadnieniami bytu, jest ściśle związana z akompanjującym rozmyślaniom zjawiskiem przyrody (*Finlandia, Wodospad,* już z pośród młodzieńczych). Lecz zjawisko przyrody, choć niewątpliwie odczuwane w całej pełni, w całej swej emocjonalnej sile, nastrojowości i krasie przez poetę, niewątpliwie go pobudzające do współdźwięcznych rozmyślań, jest przedstawione oczom czytelnika najczęściej schematycznie, ubogiemi i dość szablonowemi rysami. Działanie myśli jest wszędzie uwydatnione — na jej natrętne towarzystwo skarży się sam poeta w jednym z najpiękniejszych wierszy *Wciąż myśl i myśl).* Nie znaczy to, żeby myśl ta wyrażona była w sposób prozaiczny. Przeciwnie, od pierwszych swych utworów budził Boratyński uznanie elity literackiej, wśród której już wówczas się obracał (środowisko Puszkina) poetyckim kunsztem, choćby czasami tchnącym XVIII-wiecznym wykwintem: metonimje, peryfrazy, użycie mitologji. Ale to, aczkolwiek przydaje szczególnego stylowego smaczku w odczuwaniu koneserów, jeszcze nie stanowi o prawdziwem znaczeniu artystycznem tej poezji. Zadziwiające oryginalnością porównania; metafory zwięzłe ale bogate skojarzeniami; archaizujący często, trudny ale dostojny język, zwłaszcza w późniejszym okresie, wszystko to składa się na piękne, ale nie łatwo może przystępne, wymagające od czytelnika skupienia, utwory; w epigramatach, które pisał do końca i wśród których są prawdziwe jego arcydzieła, znajdujemy błyskotliwość dowcipu, nie śmieszącego prawie nigdy, lecz zadziwiającego elegancją i zręcznością wypowiedzi, zdradzającej *l'esprit* prawdziwie godny epigramatystów francuskich wieku XVIII.

Ale odrębność wynikająca z odmiennego sposobu wypowiedzenia myśli u Boratyńskiego, w porównaniu z Tiutczewem, już wskazywaliśmy powyżej. Tu chcielibyśmy rozwinąć treściową odrębność poezji filozoficznej Boratyńskiego, której głównym rysem, zwłaszcza w porównaniu z Tiutczewem, jest antropocentryzm jego filozofii. Od strony człowieka jest ona zbudowana. Dola człowieka na tle wszechświata i rządzących nim praw — oto co go interesuje, i co jest przyczyną jego „wszechświatowego cierpienia", jego „toski wielikoj" (wielkiej tęsknoty), której poetycki wyraz stanowi „wopl' wielikij", „wielki krzyk bólu" jego poezji. Jego racjonalizm, odsłaniający mu rzeczywistość i ukazujący świat bez osłonek, odważne zajrzenie prawdzie w oczy prowadzą do pesymizmu. I niech nas nie łudzą jego optymistycznie pozornie wiersze, gdy odkrywa harmonję wszechświata, celowość nawet w śmierci samej (*Śmierć*). Wysławia ją pozornie, entuzjazmuje się jej zbawczą dla harmonii wszechstworzenia rolą; nie trudno jednak w zestawieniu z wielokrotnemi jego wypowiedziami gdzie indziej domyśleć się, że ta wspaniała argumentacja na rzecz śmierci nie tłumi w głębi jego duszy ludzkiego lęku przed nieuchronnym końcem indywidualnego istnienia. Dlatego też wyczuwamy wewnętrzną słabość, antypoetycką rozumowość tego sławnego i pięknego, istotnie, swem wykonaniem utworu, z jego zapewnieniami o osiągnięciu harmonii. Rozumowo uznaje Boratyński nicość człowieka w budowie wszechświata, ba, całej ludzkości: rozumie śmiertelność i przelotność ich istnienia. Jako racjonalista, wychowanek filozofii XVIII wieku, nie łudzi się ani wiarą w nieśmiertelność osobowości, ani romantycznemi wierzeniami w świat fantastyczny, świat zjaw, duchów rojących się w mroku („oszczupaj wozmuszczonnyj mrak' = pomacaj wzmącony *) mrok); nawet w granicach naszego ziemskiego istnienia widzi posępny koniec człowieka w starości, z jej obrachunkiem wspomnień o porywach i nadziejach młodości (potężny, jeden z najobszerniejszych jego liryków, naogół krótkich, utwór *Jesień* z książki *Zmierzch);* widzi, podobnie jak Tiutczew i to od pierwszych utworów (pisana w 20-tym roku życia *Finlandia*), próżność bohaterskich czynów, zacieranie się ich dziejów wraz z imionami bohaterów w nieubłaganym pochodzie czasu, na łonie bezpamiętnej przyrody. Ale wszystko to nie jest dlań źródłem radości, ani entuzjastycznej kontemplacji. Przeciwnie, nieodstępnie towarzysząca myśl o tem jest dlań — wielokrotnie to i na rozmaity sposób stwierdza — męczarnią. Nie mogąc podważyć i obalić rozumowej prawdy, próbuje osłabić jej działanie różnemi wybiegami.

Przedewszystkiem chce zamknąć uszy na jej głos: w znakomitym (jeszcze z 23-go roku) wierszu *Prawda*, na jej zapewnienia, że da mu ona szczęście beznamiętnego, wolnego od złud spokoju, „obiawszy srogim chłodem duszę", odpowiada: „twoje światło — to światło pogrzebowe wszystkich radości ziemskich! Twój świat, niestety — to mogiły, świat smutny i przerażający dla żywych... W twojej nauce surowej nie znajdę szczęścia; porzuć mnie, po swojej drodze jakoś już sam się powlokę". Albowiem „opatrzność dała mądrości ludzkiej do wyboru dwa losy: albo nadzieję i niepokój (wzruszenia) albo beznadzieję i spokojność" (*Dwa losy*); a w niewiele późniejszym wierszu *Czaszka* zastanawia się, z czaszką „zmarłego brata" (znamienna jest dla rdzenia tej aspołecznej pozornie poezji ta świadomość braterstwa międzyludzkiego), w ręku, nad tajemnicami grobu i, przerażony widokiem rozkładu, błogosławi prawo zamykające milczeniem jej usta i zwyczaj, nakazujący szanować powagę snu zmarłych.

*) Określenie to może służyć przykładem stylu Boratyńskiego i zarazem jego nieprzetłumaczalności: „wozmuszczennyj" użyte jak się zdaje w pierwotnem, ale obcem dzisiejszemu językowi znaczeniu „wzmąconej", a inne dwa znaczenia, nasuwające się czytelnikowi: najpospolitsze w potocznym języku „oburzonej", oraz, nieco nowsze „zbuntowany". Nadaje to jego wypowiedzi wieloplanowość i nigdy nie zużywającą się dynamikę w grze coraz to innych skojarzeń treściowych.

„Żyj, żywy! spoczywaj spokojnie, gnij, umarły! Wszechmocnego stworze lichy, o człowieku! upewnij się nakoniec, że nie dla ciebie ani mądrość ani wszechwiedza! Nam są potrzebne namiętności i marzenia, w nich warunek bytu i pokarmu. Przyrodzonych uczuć mędrzec nie zagłuszy i od trumny nie otrzyma odpowiedzi: niech życie darzy radością żyjących, a śmierć sama nauczy ich umierać". Nie tylko dla artysty, czy dla jednostki ludzkiej wogóle, myśl jest wrogą i straszliwą siłą: zgubną jest dla całej ludzkości. W wizyjnym, niekiedy proroczym utworze o przyszłości świata ludzkiego, *(Ostatnia śmierć)* przewiduje Boratyński, po erze niesłychanego rozkwitu cywilizacji materjalnej, po „wspaniałej uczcie rozumu" — jako jej konsekwencję, atrofję namiętności, instynktu zwierzęcego, woli do życia i po krótkim okresie przewagi w człowieku „umysłowej przyrody" nad cielesną — kompletny koniec cywilizacji i ludzkości całej, a ponowny tryumf bezludzkiej przyrody „przybranej w dziką purpurę lat pradawnych".

Ta różnostronna walka z przewagą myśli, przecież do końca niezwalczonej, jest najbardziej istotnym tragicznym motywem całej twórczości Boratyńskiego. W jej imię przyjmuje on romantyczny mit o przychylności natury, „zanim człowiek jej nie badał („pytał": również — poddawał torturom siedczym) alembikiem, wagą, miarą, lecz po dziecinnemu śledził za przepowiedniami przyrody", i broni przesądu, „odłamka dawnej prawdy": „Świątynia upadła; a potomek nie odgadł jej ruin języka". Ale w końcu od towarzyszenia prawdy ten „poeta myśli" uwolnić się nie może: w jednej z ostatnich na ten temat wypowiedzi, żali się na los artysty słowa, „kapłana myśli", który nie zna zapomnienia, przy którym „wciąż jest obecna prawda bez osłony", zazdroszcząc artystom innych sztuk, plastykom, muzykom, cały zapał twórczy przekazującym w materjał, wyłącznie zmysłom dostępny: „Ci mogą się upoić w świętowaniu świata! Lecz przed tobą, jak przed nagim mieczem, o myśli, ostry promieniu — bledniej e życie ziem-

Mimo tę konstatację (jakże słuszną) o nierozerwalnym związku poezji z myślą, poeta doświadczył dostatecznie szczęścia twórczości, by wyrzec: „cierpiącego ducha leczy śpiewanie pieśni", w jednem z najzwięźlejszych, jakie można sobie wyobrazić, ujęć wyzwalającej mocy poezji (porównajmy z tem inne formuły: rozwiązanie kompleksu poświadczonego w akcie twórczości estetycznej, sublimacja namiętności, jej wyładowanie w płaszczyźnie sztuki): działanie uleczające zarówno pieśńcę jak i słuchacza. Boratyńskiemu nie tajnym był bowiem charakter społeczny sztuki. To też w życiu literackim brał on gorący i czynny udział — większość jego znakomitych epigramaów godzi w różne osobistości ze świata literackiego, sprawy literatury bieżącej omawia (w przeciwieństwie do Tiutczewa, który, choć może nie w tym stopniu, jaki głosi legenda, obojętny względem swej twórczości, w życiu literackim, choćby epigramatami, udziału nie brał). I nie był Boratyński obojętny na sukces jego dzieła, na odzew słuchaczów, malejący z latami. Kończy swą ostatnią książkę wspaniałym wierszem *Rym*, gdzie niepewny wartości swoich pieśni poeta doszukuje się ich potwierdzenia w zgodności dźwięków, jedynym objektywnym fakcie, przytwierdzającym poecie, jedynym sprawdzianie jego wysiłku. A gdy i tę ostatnią książkę spotyka milczenie lub nieżyczliwość — pisze już po jej wydaniu niewygładzony ostatecznie, choć tak wspaniały wiersz — *Posiew lasu:* „Strawiłem życie pukając do serc ludzkich, poddając melodię wszystkim uczuciom szlachetnym. Nie ma odpowiedzi. Odrzuciłem struny. Niech inny grunt mi będzie owocniejszy! I oto niesie mu ręka moja zarodki jodeł, dębów i sosen. Niech tak będzie! Pożegnawszy lirę, ja ufam: zastąpią ją te tajemniczych cierpień (smutków) poezji, potężne i posępne dzieci!"

Nietylko poezja ma być dla Boratyńskiego schronieniem od wrogiej wszechpotęgi świata, odsłanianego w rozumowem poznaniu. Zapomnienie o nim daje wino; stąd nuty anakreontyczne w jego poezji, brzmiące nietylko za dni płochej młodości: wino i miłość, a choćby miłostki. Jest zresztą Boratyński autorem szeregu pięknych, o generalnym wydźwięku erotyków; miłość u niego, choć bardzo często elegijnie, po romantycznemu smętnie, opiewana, rozkosz odtrącana, przynosząca cierpienie, przyjmowana najczęściej rozczarowanem już sercem — nie jest ostatecznie tą jedynie złowrogą, niszczącą siłą jak u Tiutczewa. Umie Boratyński w niej znaleźć nuty szczytnie ludzkie, niezwykłe w poezji miłosnej wszystkich czasów, gdy zwraca się do zacisza rodzinnej dąbrowy, prosząc o schron opiekuńczy — „nie sam do ciebie przyszedłem. Pod twój dach święty przywiodłem uczestniczkę modłów, młodą moją małżonkę z niemowięciem cichem na ręku"...

Ponuremu systemowi prawd stara się przeciwstawić choćby cząstkowe, niechby nikłe, ale objektywne, rozumowo dopuszczalne i dające się uzasadnić fakty i wartości. Tak widzieliśmy, że niepewny wartości swego dzieła, czepia się jakby ostatniego ratunku znaczenia rymu. Może to posiada i szersze znaczenie, jakie widzi J. Ajchenwald (w pięknem studium, pisanem koło 1910 roku) — może to świadectwo zgodności, którą można znaleźć we wszechświecie, objaw, dowód prawdy?

Znamienne rysy tego negatywnego stosunku do ostatecznych wywodów, monistycznej, rozumowo danej prawdy można znaleźć przyglądając się stosunkowi Boratyńskiego do religji. Właściwie mówiąc wierszy religijnych, choćby w tym stopniu co u Tiutczewa, wyrażających tradycyjną religijność lub przynajmniej tęsknotę do niej, u Boratyńskiego nie znajdziemy: ani literackiego użytkowania pojęć religijnych: wystarcza mu do tego mitologja antyczna. Choć wszystko to co mówi o Bogu i o wieczności jest dalekie od prawowierności wyznaniowej, ograniczone racjonalizmem lub agnostycyzmem — znajdzie się więcej u niego, niż u Tiutczewa, pozytywnie religijnych myśli, ludzkiej troski o to, co daje religja, poniekąd prób swoistej jej apologetyki. Jego racjonalistyczna XVIII-wieczna filozofja zostawia miejsce na deizm. To wystarcza żeby w powszechnym potopie, w zaciągającym rozbitków w otchłań Malströmie uczepić się tego okruchu i sformułować nadzieję: „czyż Twórca zgubi kiedyś we mnie to, co myśli, co kocha, to, czem On dopełnił stworzenie, w czem z dumną rozkoszą powtórzył On świat i samego siebie wyobraził? Czyż twórcza siła, podstępnem światłem istnienia oświeciła mi okropność grobu, i tylko? Nie, nie wierzę ja!" W paru miejscach (nie licząc żartobliwych związanych z użyciem mitologji obrazów antycznego Hadesu, Kocytu, pól Elizejskich, na których ma spotkać kiedyś poeta klasycznych współbraci po lirze i dziś z nim współdziałających poetów) — i niewiele znajdujemy napomknień o życiu pozagrobowym, o wieczności, pojętej jako istnienie poniekąd abstrakcyjne i nie podobne do ziemskiego, „gdzie niema obrazów, gdzie niema dla poznawania... tutejszych zmysłowych oznak", gdzie krzyk człowieka ginie w otchłaniach. Kiedy mówi o tym surowym abstrakcyjnym świecie wyobrażanej wieczności, nieżyczliwej i nie nęcącej, można zrozumieć, że w pewnych chwilach rozgoryczenia wyznaje: „ciężarem jest mi twój zbytek, o bezmyślna wieczności".

Te błyski wiary, te próby samopocieszenia są drobne i słabe wobec nieustannej konstatacji śmiertelności ludzi i pokoleń na tle nieczułej przyrody. Konstatację tę znajdujemy w szeregu utworów, od najwcześniejszej *Finlandji*, poprzez ostatnią *Śmierć* (gdzie mamy obraz wymierania ludzkości, uderzający trafnością pewnych rysów, traktowanych przez poetę jako złowróżbne, a za jego czasu stanowiących jeno proroczy domysł, mający się dopiero sprawdzić za naszych czasów — lotnictwo, spadek przyrostu naturalnego), aż do ostatniej, konsekwentnie pesymistycznej książki *Zmierzch*, którą zestawić można — nie jako technikę poetycką, lecz jako filozoficzne ujęcie doli ludzkiej — z ostatniemi najdojrzalszemi utworami Alfreda de Vigny w ostatniej również książce jego (pośmiertnej) *Les Destinées*. Nawiasem mówiąc, zbliżają tych poetów XVIII-wieczne elementy stylu poetyckiego, inne zresztą u każdego z nich: Boratyński większym jest artystą i nadewszystko zwięźlejszym, lepiej komponującym; zresztą francuski poeta uprawia raczej rodzaj epicki podczas gdy jego młodszy współcześnik rosyjski filozofję swoją zawarł w drobnych przeważnie wierszach lirycznych: analogie filozofii — uderzające. Ale co innego wyławiają „poeci pesymizmu" z kompletnego rozbicia okrętu tradycyjnej wiary, która pocieszała nieśmiertelnością duszy i dobrocią Stwórcy. To co ocala Vigny — należy do dziedziny etyki; Boratyński, gdy niemoże „zbuntować porządku przyrody" znów słowo wieloznaczne: („wozmutit' prirody czin" — zmącić, naruszyć, oburzyć), gdy zawodzi go „szaleńcze oczekiwanie" objawienia przy wsłuchiwaniu się w ryk wodospadu — nie chce jednak w „spokoju niewolniczym" (może ściślej: niewolniczo hołdowniczym) „oczekiwać swego końca od powolnej trucizny istnienia" — „wśród wściekłości fal, w walce z ich gniewem, milszy on jest dumie człowieka". Duma człowieka ratuje się myślą, że „choć nie wieczny dla czasów, jest wieczny dla siebie". Przynajmniej utwierdza swą autonomię we wszechstworzeniu, w wewnętrznem poczuciu, w stwierdzeniu swej psychiczności. W sławnym wierszu *Niedonosek*, w strofie, której ostatnie dwie linijki stanowią jeden ze szczytów sztuki poezji filozoficznej, tak mówi o naszej doli ludzkiej, doli człowieka rozdartego, dwoistego z natury swej, stęsknionego do doskonałości, zawieszonego między nędzą istnienia a wymarzonym światem ideału: Jam jest z plemienia duchów, lecz nie mieszkaniec Empireum i zaledwie do obłoków wzbiwszy się, upadnę słabnąc! Co mam czynić? Mizerny jestem i lichy; wiem, że raj za ich [obłoków] falami i unoszą się, skrzydlate westchnienie, między ziemią a nie-

Pomimo całego pesymizmu, w ogólnym obrachunku pozostaje w Boratyńskim troska o człowieka, nastawienie się na człowieka. Patosem jego poezji jest postawa człowieka dumna mimo całej świadomości „de la condition humaine". Poszukawszy, znajdziemy i u Tiutczewa coś analogicznego, lecz czyż można wyprowadzać jakieś wnioski z tego wezwania do „nierównego boju" ludzi, przebywających między dwiema milczącemi otchłaniami *(Dwa głosy)*: w ogólnym tekście jego poezji filozoficznej, wezwanie to brzmi bezsensownie, nie wiąże się z systematem jego filozofji: pozostaje niezrozumiałe, o co i w jaki sposób ludzie mają walczyć? Utwór, który pozornie stanowiłby niejaką analogję do postawy Boratyńskiego, jest w gruncie rzeczy jednym jeszcze przykładem tych działów twórczości Tiutczewa, które nie łączą się z zasadniczym rdzeniem jego światoodczucia, czemś conajmniej równie od niego dalekiem, jak jego utwory polityczne a zwłaszcza religijne. Nie zmienia on nic w ogólnej charakterystyce autora. Mimo że poezja jego jest o wiele bardziej bezpośrednio sugestywną, o wiele bardziej przystępną w swym języku (wbrew zdaniu Tynianowa, zaliczającego Tiutczewa do archaistów, pozwalam sobie odczuwać jego ekspresję, jego język, szczególnie leksykę jako bardziej nowoczesną, bardziej zbliżoną do dzisiejszego potocznego języka sfer kulturalnych niż nawet u Puszkina) i z tego punktu widzenia niewątpliwie wchodzącą do mojej ogólnej koncepcji szczytów poezji rosyskiej jako poezji „ludzkiej i wielkiej" — jest ona trudna do uzgodnienia zasadniczego jej trzonu z peryfericznemi jej objawami jest, jak to się starałem wykazać, nieludzka w samym swoim rdzeniu. Zupełnie odwrotnie Boratyński: trudność jego ekspresji robi zeń w poezji rosyjskiej najbliższy pod tym względem odpowiednik poezji Norwida równie gnomicznej i refleksyjnej, aktywnej lirycznie dopiero po opanowaniu myślowem; ale po przebyciu tej zapory, okazuje się ludzka w swym rdzeniu samym, w wyborze swego stanowiska, w swej filozofii, w swem odczuwaniu świata.

5. SPOŁECZNA ZNAMIENNOŚĆ OBU POETÓW

Szeroko rozbudowana paralela, wraz z analizą niełtwych spraw u każdego z omówionych poetów, zajęła mi tyle miejsca, że tylko w paru słowach może być rozwinięte zagadnienie postawione w tytule rozdziałku. Byłoby to ostatniem zbliżeniem poetów pomimo znów ważnych różnic między niemi. Choć poezji o wyraźnie politycznem znaczeniu niema prawie śladu u Boratyńskiego, istnieją aluzje, nabierające znaczenia w świetle jego stwierdzonej biograficznej bliskości do kół ludzi, którzy mieli wystąpić w grudniu 1825, w pierwszym orężnym porywie przeciw despotyzmowi carskiemu. W świetle tych danych biograficznych nabiera prawdopodobieństwa przekaz o udziale Boratyńskiego w układaniu wraz z Rylejewem buntowniczych piosenek dla propagandy rewolucyjnej wśród żołnierzy. Tiutczew, jak wiemy, pozostawił obfitą spuściznę wierszy politycznych; wiemy jak je próbowano wiązać z rdzeniem jego twórczości poetycko - filozoficznej i jak temi samemi politycznemi względami. wyjaśniano jej pesymizm. Ale, tak czy owak, beznadziejność pesymizmu Tiutczewa znajduje swój odpowiednik w pesymizmie Boratyńskiego. Obaj arystokraci z pochodzenia, choćby na przeciwnych stanowiskach politycznych stojący (zresztą Leżniew umie ukazać podświadomą atrakcyjność rewolucji dla Tiutczewa — przyjaciela Heinego — a świadomą dążność do niej można wyczytać w aluzjach Boratyńskiego — znowu jedno zbliżenie) są wyrazicielami schyłkowych nastrojów swojej klasy, nieodwołalnie w przeczuciach jednego i drugiego skazanej: u Tiutczewa, mimo jego świadomej walki (może równie beznadziejnej jak ta, którą w kosmicznych wymiarach zaleca ludzkości w swym utworze *Dwa głosy*) z rewolucją, wyraźniej, zwłaszcza w prozaicznych jego pismach, określony jest charakter nadchodzącej i nieuchronnej katastrofy: rewolucja społeczna, która fatalnie grozi zarówno caratowi jak i liberalnemu kapitalizmowi. W tym znaczeniu pesymizm obu poetów jest znamienny dla ówczesnego momentu życia politycznego Rosji: w obliczu niewzruszonej pozornie potęgi „żandarma Europy", w chwili największego nasilenia, apogeum reakcji — jest wyrazem przeczuć rewolucji, jej zapowiedzią.

Społeczny sens tego pesymizmu ujawni się jeszcze bardziej gdy go porównamy z optymizmem największego poety w rosyjskiej literaturze radzieckiej, barda rewolucji październikowej — Majakowskiego. Okrzyki bólu, cierpienia osobistego i cierpienia wraz z całą ludzkością w okropnościach wojny, nie obce, nawet dominujące w jego poezji przedrewolucyjnej, znikają w ogniu walki rewolucyjnej i podczas budowy nowego świata. Duma syna wielkiego narodu, wiara w przyszłość Rosji, w jej przodownictwo cywilizacyjne, wizje przyszłego raju ziemskiego ludzkości — oto najsilniej brzmiące motywy jego dojrzałej poezji. Tytuł jednego z jego poematów *Dobrze! (Choroszo)* mógłby się stać wspólnym tytułem całego jego dzieła, dytyrambów na cześć socjalizmu i rzeźkich pobudek bojowych w walce, mimo dostrzegane okiem realisty i piętnowane inwektywami potężnego satyryka, niedomagania rzeczywistości porewolucyjnej. Obowiązek optymizmu genjalna jego twórczość narzuciła całej poezji radzieckiej, gdzie już nie mogliby się ukazać ani Boratyński, ani Tiutczew.

K. W. Zawodziński



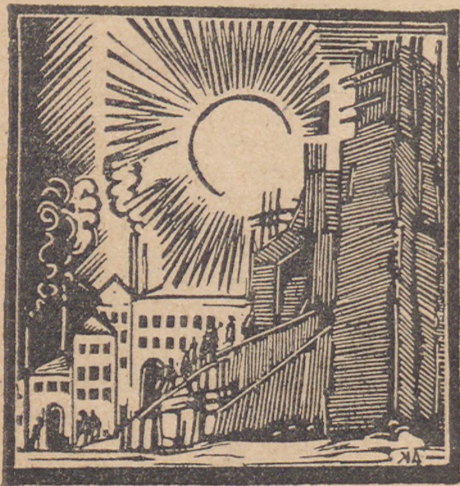
STANISŁAW ŁUCZAK

Droga

DRZEWORYT

LEOPOLD ROZENTAL

O REALIZMIE SOCJALISTYCZNYM



A L E K S Y K R A W C Z E N K O

Drzeworyt

Dokoła pojęcia realizmu socjalistycznego obraca się cała współczesna problematyka artystyczna Związku Radzieckiego. Jest to zagadnienie niezmiernie żywotne. Jego treść jednak nie ustaliła się ostatecznie. Ciągle pozostaje jeszcze w ogniu dyskusji, doznaje istotnych korektur.

Rodowód sprawy w kształcie jako tako sprecyzowanym sięga zaledwie w głąb kilkunastu lat, ściślej: 1932 roku. W ciągu pierwszych dwóch lat bibliografia rejestruje przeszło 400 pozycji dotyczących tego tematu. Dziś codziennie niemal staje się on przedmiotem gorących debat na łamach prasy literackiej. W roku bieżącym ukazał się tom studiów pióra grona znawców radzieckiego życia literackiego. Zbiór nosi tytuł „Problemy realizmu socjalistycznego *)

Płynność rozpatrywanego zjawiska pozwala zakreślić tylko jego zasadnicze kontury.

Moc swej żywotności, siłę swego rezonansu społecznego czerpie realizm socjalistyczny z łona aktualnej rzeczywistości, tworzonej wysiłkiem budowniczych socjalizmu.

Według teorii marksizmu sztuka — wraz z innymi systemami kultury: nauką i religią — jest ideologią, tj. wyrazem świadomości społecznej, wyrastającej z obiektywnej rzeczywistości, z bytu społecznego. Tej obiektywnej rzeczywistości sztuka jest odbiciem. Jej uprawianie zatem wymaga wiedzy o rzeczywistości, o prawach rozwoju społecznego. Stąd płynie żar pasji pisarskiej, stąd wywodzą się obiektywne elementy sztuki.

Byt i świadomość wplecione są w łańcuch przyczynowości. Byt społeczny, jako praelement, wyłania świadomość społeczną, która z kolei kształtuje byt. „Wydaje mi się zrozumiałe samo przez się... — pisze Engels do Schmidta — że to, co nazywam *poglądem ideologicznym*, oddziaływa znowu ze swej strony na podstawę ekonomiczną i może ją modyfikować w pewnych granicach" **)

I dalej z Engelsa: „Rozwój polityczny, prawny, filozoficzny, religijny, literacki, artystyczny itd. oparty jest na rozwoju ekonomicznym. Ale wszystkie one oddziaływają wzajemnie na siebie i również na podstawę ekonomiczną. Sprawa nie przedstawia się w ten sposób, że jedynie położenie ekonomiczne jest przyczyną, że ono tylko stanowi *jedyny czynnik aktywny*, wszystko zaś inne jest wyłącznie biernym skutkiem. Przeciwnie, zachodzi tu wzajemne oddziaływanie na podstawie konieczności ekonomicznej, która w ostatniej instancji toruje sobie zawsze drogę" ***)

A oto rola ideologii w procesie społecznym: „Wystarczy wskazać choćby na znany i spopularyzowany pogląd klasyków marksizmu, że *teoria, która opanowała masy, staje się potęgą. „Bez rewolucyjnej teorii niemożliwy jest i ruch rewolucyjny"* — powiada Lenin w swej pracy „Co robić?" ****)

Pisarz, zrodzony przez swą epokę, nie jest tylko fotografem życia, nie jest wyłącznie obserwatorem. Uczestniczy w życiu, kształtuje je, jest jego demiurgiem. Jest zawsze realistą. Wyszedł ze świata materii i trwa w jej samoczynnym, wciąż naprzód pędzącym potoku. Tworzywem jego warsztatu są fakty działalności społecznej. Mowa tu nie tylko o realizmie jako kategorii literackiej.

Monizm materialistyczny, zakładający istnienie materii jako bytu niezależnego od podmiotu poznającego, jest już w swej istocie realistyczny. Cała przeto nadbudowa, wszystkie rodzaje ideologii nie mogą być nierealistyczne.

Marksizm jest realistyczny — jeśli tak można powiedzieć — w sposób ostateczny. To znaczy, że wszystko, co było, co jest i co będzie, pogrążyło się na zawsze w nurcie rzeczywistości. Staje się więc nieistotne automatyczne istnienie prądów, kierunków, szkół literackich, istnienie legitymujące się jedynie szyldem — nazwą. Dlatego realizm socjalistyczny jest tylko metodą, której obecność zaznacza się w każdym akcie jako sposób, jako styl tworzenia.

Tego rodzaju interpretacja znajduje częściowo swe przesłanki w wypowiedzi Heleny Usijewicz w „Filozoficznych podstawach estetyki leninowskiej": „Lenin traktował termin „realizm" nie formalistycznie, nie jako „szkołę artystyczną", lecz jako wyższą zasadę sztuki, jako wierny artystyczny wyraz życia".*)

Realizm socjalistyczny jest metodą artystycznego tworzenia w epoce socjalizmu. Poprzednia formacja ekonomiczno-społeczna, kapitalizm, dopuszczała istnienie jedynie tzw. realizmu krytycznego, którego funkcją społeczną było przejawianie negatywnego stosunku do zastanego ustroju, wyrażanie protestu przeciwko społeczeństwu klasowemu, przeciwko uciskowi. Dlatego wielcy realiści przeszłości całą potęgę swego talentu rzucili na szalę walki negującej dotychczasowy porządek. Ich bohaterowie to ludzie walczący z otoczeniem i z reguły ulegający w tej walce.

Słabą stroną rosyjskiego realizmu krytycznego jest brak dodatniego bohatera, twórcy nowego życia. Wprawdzie i tam przyświecały ideały lepszego jutra, i tam projekt lepszego życia przygotowywały siły postępu, i tam coś się utwierdzało, lecz właściwego stosunku afirmacji do negacji niesposób wyrazić inaczej niż za pomocą formuły Dobrolubowa: „promień światła w królestwie ciemności" **). Nawet najbardziej świadoma ideologicznie postać klasycznej literatury rosyjskiej, Rachmietow z powieści Czernyszewskiego „Co czynić?", nie może wyjść z zaklętego koła samoudręki ascetycznej.

Realizm krytyczny odzwierciedlał byt statycznie, twórcy nie znali lub nie uznawali praw rozwoju społecznego.

Jaka jest prehistoria realizmu socjalistycznego?

Już Korolenko w dziewiątym dziesiątku lat XIX w. domagał się syntezy jednoczącej w sobie realizm i romantyzm, organicznego przepojenia obrazu tego, co jest perspektywami tego, co być powinno. Odczuwano potrzebę heroizmu przetwarzającego życie.

W dziedzinie wyklarowania pojęcia realizmu socjalistycznego olbrzymie zasługi położył Gorki. Dążył on do uaktywnienia oddziaływania literatury na czytelników. Pytanie, jaka powinna być sztuka, zaprzątało go od r. 1893*). Sztuka miała być bicz em i jednocześnie „ognistą pieszczotą miłości". We fragmencie nie dokończonej opowieści „Publiczność" Gorki wyznaje: „Podniosłem się z ciemnych głębin życia po to, by zaświadczyć wobec was o jego hańbie i okropności, — przyszedłem do was nie po to, by zajmującymi opowiadaniami odpędzać szare ptaki nudy waszej".**)

W powieści „Wśród ludzi" rzuca: „Po co opowiadam o tych nikczemnościach? A po to właśnie, żebyście wiedzieli — łaskawi państwo, — to przecież nie minęło, nie minęło! Gustujcie w wymyślonych strachach, pięknie opowiedzianych okropieństwach, to co jest fantastyczno-straszne, przejmuje was. A oto ja znam straszną rzeczywistość, potworność codzienności i do mnie należy święte prawo nieprzyjemnego burzenia waszego spokoju opowiadaniami o tym, żebyście wspomnieli, jak żyjecie i czym żyjecie. Podłym i brudnym życiem żyjemy wszyscy. Oto jest sedno sprawy! Bardzo kocham ludzi i nie chciałbym nikogo męczyć, ale nie wolno być sentymentalnym i nie wolno ukrywać brudnej prawdy w pstrych słówkach ładniutkiego kłamstwa. Do życia! Do życia! Trzeba przesycić je wszystkim, co w naszych sercach i mózgach jest dobre, ludzkie".***)

Zarówno w opowieści „Wśród ludzi" jak i w późniejszej twórczości Gorkiego występują dwa pierwiastki: negatywny (krytyka rzeczywistości otaczającej) i pozytywny (walka o jasne, dobre strony życia). Od r. 1896 w świadomości pisarza żłobi tor myśli o tym, że literatura powinna w jakiś sposób „upiększać" życie.

Wraz z zagadnieniem oddziaływania sztuki wypływa kwestia odpowiedniego czytelnika. Sałtykow-Szczedryn poświęcał temu dużo uwagi, z utęsknieniem wyglądał prawdziwego „czytelnika-przyjaciela". Rozumiał on, że rosyjski czytelnik, którego typologię dał w swych „Drobiazgach życia", nie jest związany z literaturą bliższymi więzami. Dający się już wtedy we znaki komercjalizm, degradujący utwór do rangi towaru, niweczył jakikolwiek głębszy wpływ literatury. Panowała swego rodzaju sielanka „literator popisywajet", „czytatiel poczitywajet"; Sałtykow-Szczedryn miał na myśli mieszczańskiego „solidnego czytelnika", poszukującego w książce jedynie rozrywki.

W r. 1904 w jednym z listów Gorki oświadczył, że najlepszym czytelnikiem jest piśmienny robotnik; poświęcał się przeto budzeniu optymizmu życiowego wśród nowych sił społecznych. Stworzył takie postaci, jak Nił z „Mieszczan", Satin ze sztuki „Na dnie"; po rewolucji 1905 r. mógł już dać pierwszą zapowiedź realizmu socjalistycznego — „Matkę", a w niej postać Pawła Własowa, człowieka o płonącym sercu.

Od r. 1932 Gorki zaczyna podnosić sprawę niewystarczalności środków artystycznych realizmu, niedotrzymywania przez literaturę kroku współczesności. Chodziło o danie wyrazu realnie istniejącym siłom twórczym. Zaczynał się okres bezklasowego społeczeństwa.

W miarę nasycania się rzeczywistości elementami socjalizmu w koncepcji realizmu malał czynnik krytyczny; teraz romantyczny powinien był stać się sam realizm. W artykule „O realizmie socjalistycznym" Gorki pisał: „Po to, by jadowita katorżna nikczemność przeszłości została dobrze oświetlona i stała się zrozumiała, jest rzeczą konieczną rozwinięcie w sobie umiejętności patrzenia na nią (tj. na przeszłość Z. R) z wyżyny osiągnięć teraźniejszości, z wyżyny wielkich celów przyszłości. Ten wyniosły punkt widzenia powinien i będzie budzić ów dumny, radosny patos, który wniesie w naszą literaturę nowy ton, pomoże jej stworzyć nowe formy, stworzy niezbędny dla nas nowy kierunek — realizm socjalistyczny, który — rozumie się — może być stworzony tylko w oparciu o fakty socjalistycznego doświadczenia".*)

W r. 1933 Gorki w jednej z przedmów wyróżnił w postawie pisarstwa swej epoki trzy składniki: satyrę (stosunek do przeszłości), realizm (stosunek do teraźniejszości) i rewolucyjny romantyzm (stosunek do przyszłości). Podobną myśl wypowiedział jeszcze przed rewolucją Łunaczarski, który zresztą potrafił głębiej wejrzeć w koncepcję pierwiastka romantycznego u Gorkiego, jak tego dowodzi jego następujące rozróżnienie: romantyzm Gorkiego zasadza się na usiłowaniu ujęcia poszczególnych elementów przeżyciowych w jakiś jeden obraz bojownika-budowniczego oraz na dążeniu do wyjścia poza daną historycznie teraźniejszość, w przyszłość, by można było dokonane osiągnięcia i ich tendencje wyrazić skuteczniej i mocniej.

Gorki przyjmował konieczność hipotezy i hiperboli w malowaniu bohatera epoki. Było to spoglądanie na teraźniejszość ze stanowiska przyszłości, w czym przejawiało się dynamiczne ujmowanie rzeczywistości. To, co dziś nie jest jeszcze typowe, będzie także jutro. Według Gorkiego realizm socjalistyczny różni się od krytycznego właśnie tym aspektem przyszłościowym. Jego główną cechą jest „cel — ustriemlonnost' ", co przetłumaczyłbym przez „celodążność", zapożyczając ten termin z kontekstu o zupełnie odmiennym charakterze. **)

Koncepcja realizmu socjalistycznego wynika z podstawowego założenia marksizmu: dynamiczności bytu. Materia jest procesem, stawaniem się, ruchem, zmianą; jej samorozwój odbywa się na drodze skoków rewolucyjnych, na drodze walki przeciwieństw. W bycie społecznym, w świadomości społecznej istnieje równocześnie stare i nowe, zwalczające się wzajemnie. A. Żdanow mówił na wszechzwiązkowym zjeździe pisarzy w 1934 r.: „Naszej literaturze, która obiema nogami stoi na twardym materialistycznym gruncie, nie może być obca romantyka nowego typu, romantyka rewolucyjna. Twierdzimy, że realizm socjalistyczny jest zasadniczą metodą radzieckiej literatury pięknej i krytyki literackiej, a to zakłada, że rewolucyjny romantyzm winien wchodzić do twórczości literackiej jako część składowa, całe bowiem życie naszej partii, całe życie klasy robotniczej i jej walka polegają na połączeniu najsurowszego, najbardziej trzeźwego praktycznego działania z największym heroizmem i wspaniałymi perspektywami. Siłę naszej partii stanowiło zawsze to, że łączyła ona i łączy szczególną rzeczowość i praktyczność z szeroką perspektywą, z nieustannym dążeniem naprzód, z walką o budowę społeczeństwa komunistycznego".***)

Żdanów również uwydatnia zadania pisarza w świetle tej metody: „Ukazać te no-

*) Wyd. „Sowietskij Pisatiel".
**) Cytuję z książki A. Schaffa „Występ do teorii marksizmu". Warszawa, 1948, s. 184).
***) Schaff, op. cit., 183—4
****) Schaff, op. cit., 187.

*) „Nowiny Literackie", 1948, nr 42.
**) T. Motylowa, „Swiatowe znaczenie literatury radzieckiej" w „Problemach realizmu socjalistycznego", s. 56.

*) „O czyżu, który łgał, i o dzięciole, miłośniku prawdy"; „Czytelnik".
**) Z pracy B. Bialika „Gorki i realizm socjalistyczny" w „Problemach realizmu socjalistycznego", s. 127.
***) Bialik, op. cit., 127.

*) Bialik, op. cit., 172.
**) B. Nawroczyński, „Życie duchowe. Zarys filozofii kultury". Kraków—Warszawa, 1947, s. 67.
***) Cyt. z art. W. Jermiłowa „O walczącą teorię literatury". „Litieraturnaja Gazieta", 1948, nr 73.

ILJA ERENBURG *Przełożył SEWERYN POLLAK*

LENINGRAD

Są w Leningradzie, prócz nieba i Newy,
Placów rozległych, listowia zalewu,
Posągów, mostów i Piotrowej sprawy,
Niezabliźnionej niby rana sławy,
Co nocą chodzi wzdłuż ulic, cokołów,
Ledwo widzialna, ze srebra, popiołu,
Są w Leningradzie szorstkie oczy owe,
Nieme i dla przyszłości zagadkowe,
Usta gorzko ściśnięte, obręcze na sercu,
Co jedynie mu niosły ratunek przed śmiercią.
I jeżeliś granitem, w żar oczu się zamień —
Są suche, suche wtedy, kiedy płacze kamień.

PAWEŁ ANTOKOLSKI — *Przełożył EUGENIUSZ MORSKI*

NIE WIECZNA PAMIĘĆ

1.

Jam nie na uczcie współbiesiadnik,
którą potworny wydał wiek,
Gdzie win nie było poddostatkiem
A według zasług bywał chleb.

Imieniem tłumu tych żołnierzy,
Który przy stole zwarcie trwa,
Wieść o pragnieniu naszym szerzę,
Niech znów przepala nas do dna!

My znojnej pracy pokolenie,
Na czas przybyliśmy co sił.
Nam morze było po kolana
I Kaukaz nam po kostki był.

Zrozumcie, że nie trudną sprawą,
Dla nas z bóstwami rozbrat jest,
Zatwierdzić musim własnym prawem
Życie tworzącej woli gest.

To ona, chmury zszywa nagle,
Aby znów w burzę zrywać szwy,
Jej nieśmiertelne abecadło,
To tylko proch, to lotny pył.

Wznosi się seria, jak po niebie
Urodzin, która w nicość mknie.
Co, gorzko? Może być. Sam nie wiem,
Nie my zaczęliśmy tę grę.

Bielsze, niż w tyglu stal rozlana,
Gdy myśli świętej tli się żar,
Nieszczęście było po kolana,
I śmierć po kostki była nam.

2.

Rozwiała się substancja Spinozy,
Einsteina gwiazdę w niwecz rozwiał wiatr,
Piaszczyste wydmy cichą zgubą grożą,
Cierpienia pewnie zasychają ślad.

Tylko gdzie niegdzie tkwią protezy kalek,
Jedwabiu skrawki i kawałki szkła.
Jak wieczność siwy popiół się dopalił,
Lecz wkrąg na zgliszczach jeszcze wieczność trwa.

Na cóż ma czekać? — Plewy się rozproszą,
Synchronizując myśli w jeden ton,
Poprawi ona werset Mateusza,
Wnosząc Tomasza komentarzy tom.

O rówieśniku potwornego wieku,
Nieszczęsny świadku czterdziestych lat,
Pamięci biczem obity człowieku,
Spokojną starość chyba spotkasz rad?

Ty lubisz klosz stołowej ładnej lampy,
Na których falach gwarny świata zgiełk,
I dokąd to ponure owe jamby,
Dla troski bliźnich sprowadziły cię.

Nie staraj się wykręcić się uśmieszkiem,
Zorane świeżo leje — to nie kres,
Bo gdy ruszyłeś w drogę, to pośpieszaj,
Ostatni etap najstraszniejszym jest.

3.

Gubią się ślady kędyś w tysiącletnich
Wędrówkach w miastach wśród pożarów tam,
W piaskach za Babim Jarem, w plotkach setnych,
Na czarnych rynkach, w rupieciach, — a tam

Błysk reflektorów horyzonty maca,
Po rowach pełza, lśni u mostów-bram,
A gdzieś opodal palą, rżną i gwałcą
Za zasiekami gnoją gdzieś — a tam

Współczucia jadem wzbiera głos nieszczery,
Fałszywy świadek w swych szpargałach szpera,
Dziennikarz piórem skrobie wiersz, — a tam

Już śladów brak, — ani wśród miast Europy,
Ani na żadnej z gwiazd, gdzie sięga myśl,
Ni w łonie ziemi pod czarnymi stropy,
W piekle, ni w raju nie ma już ich dziś.

Leży w kawałkach szare gdańskie mydło,
Wygotowane z kości, ciał i żył,
Tu czyjeś życie załamało skrzydła
I zgasło poto, bym na świecie żył.

Czyjeż to życie? Czyjaż śmierć szalona?
W koronie jakich kruczych, czarnych kos
I w białej glorii jakiego welonu,
Sięgnęłaś ty po swój śmiertelny los.

Daruj mi trzy stulecia opóźnienia,
Żem niemy był od pierwszych ery dni,
Znów się pociągi nasze rozminęły
Na stacji tej, gdzie się spaliłaś ty.

Pozwól niech skóry twej poczuję dotyk,
Wargami dotknę białych smukłych plec.

Ja ciągle mówię — słyszysz — ciągle o tym,
Lecz zapomniałem, co chcę teraz rzec.

Mój dziad na ciebie czekał przez pół wieku,
W marmurze dłutem twą odtwarzał twarz,
Aby objawić przed oczy człowieka,
Dziewicze rysy jakie zwykle masz.

Jeszcze w kajdanki tobie nie zakuli
Opornych dłoni, które chciały żyć
I jeszcze ciebie wzdłuż warszawskich ulic,
Nie popędzała szpicrutami dzicz.

I ostry żwir, jak kość rozbita w pyle,
Stóp nie kaleczył, krwią nie spływał krok,
Motyka wściekła nie przepołowiła
Na dwoje życia — kracząc — „Warte doch".

Kawałki ziemi wprost do gardła brzegu
Nie opadały wśród tych strasznych scen,
Na ziemi żyć! Cóż może być prostszego,
Niż czarny chleb, albo błękitny tlen?...

Lecz co bym nie rzekł, jakie bym nowiny
Wymyślał, gdziebym nie skierował ster,
To tylko źdźbło wyciągnąłbym z gęstwiny,
Którą użyźnia twa stokrotna śmierć.

I dziecko twoje, które lgnie na wieki,
Piersi nie roniąc z nieśmiertelnych ust,
Przez zasypane nie ujrzy powieki,
Jak źdźbła lichego pęd wysoko wzrósł.

Zachrypły nagle struny i basetle,
U skrzypka w dłoni trzasł wzniesiony smyk,
Kto smutek z tobą dzielił? Kto wesele?
Mów Sulamitio — może być, że nikt.

Więc zbudź się dziecię biblijnego rodu,
Ołowiu łyk, nahajka, albo gaz,
Nie może zgasić tak potężną młodość
I miłość taka nie zakwita raz.

Trwa bezlitośnie w taką noc rozwarta
Kopuła nieba wśród migotu gwiazd
I pachną róże, morza słychać warkot,
Za setki mil i poprzez cały czas.
Jam na spotkanie nasze tak wystroił,

Mosty co legły nad wiecznością mgły,
I cały wszechświat słyszy: „Szma Isroel"
I krwawym blaskiem bucha wkrąg. — A ty?

we cenne przymioty radzieckich ludzi, ukazać nasz naród nie tylko w jego dniu dzisiejszym, lecz i zaglądnąć w jego dzień jutrzejszy, dopomóc w oswietlaniu reflektorem drogi naprzód — oto jest zadanie każdego sumiennego pisarza radzieckiego. Pisarz nie może wlec się za wypadkami, jego obowiązkiem jest kroczenie w pierwszych szeregach narodu, ukazywanie narodowi drogi jego rozwoju. Posługując się metodą realizmu socjalistycznego, sumiennie i uważnie studiując naszą rzeczywistość, usiłując głębiej wniknąć w istotę procesów naszego rozwoju, pisarz winien wychowywać naród i uzbrajać go ideowo. Wynajdując najlepsze uczucia i właściwości człowieka radzieckiego, odsłaniając przed nim jego dzień jutrzejszy, winniśmy równocześnie pokazać naszym ludziom, jacy oni być nie powinni, winniśmy chłostać przeżytki dnia wczorajszego, przeżytki przeszkadzające ludziom radzieckim w marszu naprzód".*)

Zawód pisarza jest służbą społeczną. Świadomość istniejącego stanu rzeczy, wyłaniających się potrzeb, wyrastających zadań umożliwia właściwą budowę obrazu artystycznego. Należyta orientacja w trybach mechanizmu społecznego pozwala na czynienie uogólnień i na ich twórcze wyzyskiwanie. Fikcja w utworze literackim to bowiem nic innego niż wynik takiego właśnie uogólniania faktów, dojrzanych okiem artysty na obszarach rzeczywistości. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość znajdują swój kształt artystyczny.

Dialektyczny rozwój dokonywa się dla pisarza przede wszystkim w świecie ludzkim. Pisarz jest humanistą. Na kartach jego dzieł rozgrywa się dramat zmagań ludzkich o nowe oblicze świata. I tu jest istota realizmu. Marksizm pojmuje wolność jako zrozumianą konieczność. Wolność ludzkiego działania, jego kierunek, wytykanie celów — to wszystko zależy od poznania praw obiektywnej rzeczywistości, winno być z nimi zgodne. Realizm socjalistyczny — w przeciwieństwie do naturalizmu — ma do czynienia ze światem historii, tj. z zespołem świadomych, rozumnych i celowych działań ludzkich, przekształcających rzeczywistość w kierunku postępu społecznego. Naturalizm odzwierciedla stan rzeczy bez ingerencji człowieka, samą sytuację przyrodniczą, realizm — ludzką pracę dziejową.

W pojęciu realizmu socjalistycznego współdziałają więc dwa czynniki (odbicie dialektycznego prawa jedności i walki przeciwieństw): teraźniejszości (wraz z całym polem jej napięć, tudzież z przeszłością jako jej dopełnieniem) oraz przyszłości (kierunek rozwijających się już współcześnie tendencji, kierunek celów, perspektywa dążeń). Tocząca się obecnie duskusja w radzieckiej prasie literackiej sprowadza się głównie do podkreślania ścisłego, organicznego związku między tymi dwoma konstytutywnymi czynnikami realizmu socjalistycznego. Niekiedy przecenia się czynnik przyszłościowy, romantyczny, przypisując wyłącznie jemu cechę afirmacji (Np. Fadiejew).

Realizm socjalistyczny postuluje integralność obrazu artystycznego. Poszczególne elementy rzeczywistości przeniesione być winny w sensowną, zgodną z prawdą jedność, nie skażoną żadnym zniekształceniem. Rola destrukcyjna ze stanowiska tej metody przypada naturalizmowi, symbolizmowi, mistyce oraz wybujałemu erotyzmowi. Jedynie niesfałszowany obraz świata może wywołać zdrową, pożądaną reakcję u odbiorcy, tylko kierujący się taką zasadą twórczą artysta może wywołać dodatni kulturalnie czyn, bo sztuka, będąc sama czynem, organizuje czyn.

W literaturze realizm socjalistyczny ciąży ku epice i dramatowi. Zgodność losu osobistego i społecznego, stosunek jednostki do zbiorowości, zmiany objawiające się na zewnątrz w widocznych, namacalnych przekształceniach rzeczywistości, zasada rozwoju dialektycznego pobudzają myślenie poetyckie do operowania kategoriami plastyki, barwności, ruchu przestrzennego, konfliktu jako rezultatu krzyżowania się dążeń i działań ludzkich.

Władztwu nowej metody nie oparła się jednak i liryka. Temu wcieleniu najbardziej osobistego, najbardziej irracjonalnego, muzycznego rodzaju poezji w obręb praktyki realistycznej utorowała drogę twórczość Włodzimierza Majakowskiego. Był on piewcą przeobrażeń rewolucyjnych, rozpadania się starych i powstawania nowych układów rzeczywistości społecznej. Jego niezwykle silna, wybuchowa uczuciowość syciła się ogarnianiem dziedzin dotąd przez lirykę omijanych. Rozpalając się akceptowaniem nowego świata, realizując harmonię emocji osobistej, jednostkowej z emocją społeczną, masową, sztuka Majakowskiego nie przestawała na utrwaleniu wylewu lirycznego, szukała bezpośredniego kontaktu. Majakowski to liryk — trybun. Ironia, jadowity sarkazm wobec starego porządku i wyrażający się w hiperboli, buchający płomieniem w obliczu nowych przemian entuzjazm użyczały tej poezji skrzydeł. Żywiołowa reakcja liryczna Majakowskiego była jednak w stosunku do tradycyjnego stanu rzeczy zracjonalizowana. Opiewał wszystko. Na przykład kanwą liryczną swego poematu „Włodzimierz Lenin" uczynił poeta m. in. historię czynników dziejowych, które wydały Lenina: rozwój kapitalizmu, powstanie świadomości klasowej, rolę Marxa (mowa jest nawet o „wartości dodatkowej"), narastanie sprzeczności w okresie kapitalizmu, militaryzm, dialektykę swoistego rozwoju społecznego Rosji.

We współczesnej poezji radzieckiej za najbardziej typowego przedstawiciela realizmu socjalistycznego uchodzi Mikołaj Tichonow. Charakterystycznym zjawiskiem jest urealistycznienie, a niekiedy i monumentalizacja, ballady (Por. Tichonowa „Balladę o gwoździach", „Balladę o trzech komunistach", Antokolskiego „Balladę czarnomorską"). Rozstrzygniętą już w Związku Radzieckim sprawę przydatności realizmu socjalistycznego w liryce najlepiej ilustrują słowa poetki W. Inber w wierszu „Starość": „Według rysunków i planów technicznych można nawet melancholię zmusić do pracy dla dobra socjalizmu".

Coraz częściej i dobitniej porusza się w publicystyce radzieckiej zagadnienie partyjności w literaturze. „Partyjność komunistyczna jest więc nade wszystko umiejętnością dostrzegania rozwojowego procesu współczesnej rzeczywistości w gąszczu walk społeczno-politycznych".*) Pisarz radziecki może znaleźć we wskazaniach partii jako kierowniczego środka polityczno-wychowawczego miarodajne wytyczne w ustalaniu swej tematyki. Główne tematy literatury radzieckiej są następujące: zdobywanie i utrwalanie niepodległości państwa socjalistycznego (walki z białą gwardią i interwentami), budownictwo socjalistyczne (rozbudowa przemysłu, kolektywizacja i mechanizacja rolnictwa), formowanie się nowego człowieka w procesie pracy, internacjonalizm, patriotyzm i walka z agresją oraz zwalczanie przeceniania wpływów obcych jako przejaw suwerenności kulturowej.

Zbudowany na określonym podłożu filozoficznym, realizm socjalistyczny przyczynia się do stworzenia artystycznego obrazu świata, zgodnego z przyjętymi założeniami. W tym sensie cechuje go scientyzm. Służąc artyście do kształtowania jego twórczych doświadczeń, zebranych w pewnym momencie dziejów, tworzonych przez dążącego w lepszą przyszłość człowieka, realizm socjalistyczny ujawnia jeszcze trzy dalsze cechy: prospektywizm, aktywizm i optymizm.

Leopold Rozental

*) Cyt. ze studium A. Fadiejewa „Zadania teorii literatury i krytyki w „Problemach realizmu socjalistycznego", s. 10.

*) H. Usijewicz, op. cit.

ALFRED KOWALKOWSKI

POEZJA WALKI I BRATERSTWA

1

Każdemu, kto śledzi uważniej rozwój poezji polskiej w ostatnich latach, kto nie przypadkowo jedynie, od czasu do czasu zainteresuje się wierszem przygodnie napotkanym w piśmie literackim — rzuca się w oczy fakt bardzo znamienny: silniejsze związanie się tej poezji z rzeczywistością, z nurtem dziejowym, z wartką, niestygnącą lawą życia. W czasach, które przyniosły nam nie tylko jeden z największych kataklizmów historii, ale które jednocześnie w wielu krajach zaznaczyły się przeobrażeniami socjalnymi i klasowymi, musiała dojść do głosu również poezja o silnie zarysowanej tematyce społecznej, podkreślająca znaczenie zbiorowości i wspólnoty ludzkiej, podkreślająca siłę i rozmach szerokich mas, nawołująca do braterstwa wolnych ludów. Milknie w dużej mierze wybujały indywidualizm i sentymentalny liryzm, tak często w naszej poezji właściwy skamandrytom okresu międzywojennego i ich następcom, a z tych czasów dochodzi do nas coraz jaśniej już na ogół tylko ta poezja, która była zapowiedzią zbliżających się przemian w psychice i świadomości społecznej.

Na gruzach tak modnego przed wojną katastrofizmu zabłyska liryka pełna aktualności, bliska człowiekowi. I — trzeba to stwierdzić na chwałę poetów — oni to przede wszystkim wtedy, gdy dramat z trudem tylko usiłuje się wprząc w rytm nowych czasów, proza zaś zaledwie zaczyna podsumowywać wielkość narastających zjawisk, oni to — poeci — najbardziej bezpośrednio przeżywający dzień dzisiejszy — dają wyraz najbardziej żywym, najbliższym dążeniom, wreszcie zmaganiom współczesnego człowieka o nowy świat.

I dlatego współczesna poezja polska zyskała sobie tak silne znowu prawo obywatelstwa — lepiej mówiąc — prawo powszechności wśród społeczeństwa. Trafia do świetlic, nabiera kolorów i życia w inscenizacjach i montażach scenicznych amatorskich zespołów robotniczych i wiejskich, bo wyraża te myśli, które są motorem współczesnego życia, jego kierunkiem i siłą twórczą.

Na przestrzeni szeregu ostatnich lat rzeczywistość nasza zrosła się najściślejszymi i najbardziej żywotnymi interesami z republiką radziecką. *Walka o wolność ludów i walka klasowa o wyzwolenie proletariatu* — to dwie podstawy, na których utwierdziła się i pogłębiła *przyjaźń*, istniejąca w literaturze już przecież właściwie od czasu pamiętnego spotkania Mickiewicza z Puszkinem, poprzez dzieje rewolucjonistów polskich i rosyjskich na przestrzeni ostatnich stu lat.

Dwa szczególnie nazwiska, o historycznym już znaczeniu, reprezentują w poezji polskiej organicznie zespolone idee walki — wolnościowej i klasowej — i braterstwa: Lucjan Szenwald i Władysław Broniewski. Szenwald — szermierz idei braterstwa broni polsko-radzieckiej, Broniewski — piewca braterstwa proletariatu. Lecz nie usiłujmy między obu poetami stawiać jakichś specjalnych granic, ani stosować jakiegoś sztucznego podziału; obaj zarówno byli żołnierzami i obaj wspólną reprezentują problematykę klasową różnica jest tylko w przewadze jednego z tych elementów. Poza tym — wszystko ich łączy do tego stopnia, że wspólne omówienie najbardziej charakterystycznych wycinków ich twórczości poetyckiej zdaje się być w pełni uzasadnione.

2

Tematyka twórczości Broniewskiego od najwcześniejszych lat obraca się w kręgu zagadnień społecznych, klasowych. Motywy swych wierszy czerpie Broniewski najczęściej z życia robotniczego a walka o prawa tej warstwy była główną iskrą jego poezji. Wiersz rodzący się w takiej atmosferze nie mógł oczywiście posiadać żadnych cech elitarności, która właściwa była dużemu odsetkowi naszych twórców, poświęcających dostępność, zrozumiałość utworu na rzecz wyrafinowania stylistycznego i wynalazczości w dziedzinie formy poetyckiej. Broniewski zachował wszędzie całkowitą prostotę języka, odrzucając niemal wszystkie bardziej skomplikowane chwyty nowych kierunków poetyckich. Podczas gdy nowoczesne prądy literackie i szkoły w rozbudowie i w wydoskonaleniu samego warsztatu twórczego dopatrywały się możliwoci uzyskania niespotykanych dotąd efektów lirycznych, polegających na zagęszczaniu treści a raczej obrazów, przez co spełniony bywał warunek oryginalności — jeden z obiektywnych elementów wartościowania w dziedzinie literatury — Broniewski zadowalał się samą nowością problematyki socjalnej i klasowej, w ten sposób u nas jeszcze nie naświetlanej.

Taka postawa wymaga oczywiście osobowości żyjącej pełnym życiem, współżyjącej ze zbiorowością, umiejącej wszelkim przejawom powszedniości nadać ciężar niesfałszowanego człowieczeństwa. Broniewski odnajduje się więc w niezwykłym dynamiźmie lirycznym, sprawiającym, że naturalny i nieupiększony niczym tok jego mowy zaczyna płonąć ogniem przepełniającym samego poetę, zaczyna kipieć szlachetnym zawsze patosem. Wiersze jego nabierają przez to charakteru manifestów, trafiających do umysłów jednak nie krzykliwością haseł i natarczywością wypowiedzi, ale ładem i zdyscyplinowaniem wewnętrznym świadomego słuszności tej postawy, łączącego zapał walki i męskie zdecydowanie z wolą przekonania przeciwników lub ludzi chwiejnych ideowo.

Nie sposób — mówiąc o kształcie i treści wierszy-manifestów Broniewskiego, nie natknąć się na zagadnienie wpływu, jaki na polskiego barda rewolucji — wywarł jej „bęben i dobosz" — Majakowski. Autor poematu *Dobrze*, swym obrazowym, wzorowanym na wyobrażeniach ludu językiem walczył z indywidualizmem, podkreślając znaczenie mas: *„jednostka — zerem jednostka — bzdurą, sama — nie ruszy pięciocalowej kłody, choćby i wielką była figurą, a cóż dopiero podnieść dom pięciopiętrowy"*. Gdzieindziej mówił o awansie społecznym, o prawie proletariusza do udziału w rządach (*„dziś jam subiektem, a jutro — ścieram cesarstwa z mapy"*), wielbił rozmach i pracę (*„raduję się marszem, którym kroczymy do pracy i do ataku. Ja plonów naszych lubię olbrzymy, sążniste kroki rozmachu"*), wzywał do solidarności społecznej i wzajemnej pomocy, w gromadnym, dobrowolnym wysiłku (*„Do późna dziś nam pracować potrzeba, choć wolno odejść i zaraz nam. Naszym towarzyszom, naszego drzewa trza: towarzysze marzną. Roboty tej nie odrobić w mig, nie zarobić przy niej kopiejek. Lecz my pracujemy, jak gdybyśmy tworzyli najwspanialszą epopeję"*), ustalał swój stosunek do klas społecznych krzywdzących dotąd człowieka (*„Moim bo wrogiem jest jawnym i starym — kto wrogiem mas robotniczej klasy. Ściągnęły nas pod czerwone sztandary lata roboty i chleba nienasyt"*).

Ale u Majakowskiego i u innych poetów radzieckich wszędzie na plan pierwszy wybija się pewność zwycięstwa pokrzywdzonych, więc poezja ta, choć bojowa i twarda w stawianiu postulatów, nie jest tak bardzo przesycona atmosferą, prawdę mówiąc — u nas w latach międzywojennych nierównej jeszcze walki. Problematyka jest jednak u Broniewskiego podobna, choć nie przemawia on obrazami ludowych przypowieści, lecz znanymi i utartymi symbolami młotów, skrzydeł, wichrów, krwi, szubienic, chorągwi, serc, ramion czy kominów lub pojęciami w rodzaju śpiewu, boju, nienawiści, gniewu, lub zwycięstwa.

I tak oto w kręgu pracy, kiedyś wykonywanej pod przymusem i połączonej z wyzyskiem, dziś pełnej piękna i zadowolenia, między wezwaniem do buntu i do zjednoczenia się milionowych mas dla obrony swych praw a wspólnym zrywem człowieka odbudowującego po burzach i kataklizmach swe miasta wsie, domy, fabryki drogi i mosty, na szlaku wiodącym od rozdarcia, rozpaczy i złudnych często nadziei do ufności w swe siły i w potęgę wspólnoty — rozwinęła się i zamknęła w jedność, w jasną całość poezja społeczna, socjalistyczna poezja Broniewskiego poczęta w straceńczej na pozór atmosferze walki, lecz ukoronowana pewnością zwycięstwa.

W zakończeniu *poematu o Bakuninie* mówi Broniewski przez usta rosyjskiego rewolucjonisty:

„Zostanie po mnie to, co nam:
wytarty płaszcz i myśl swobodna.
Ze szklanki życia łyknę do dna
i znów po wolność pójdę sam.

Odchodzę już. Szwajcarskie Berno
i ciszę — zwracam zegarmistrzom.
Tam straszniej chyba gwiazdy błyszczą
w ogromnym niebie nad Syberią.

Powoli będę szedł po śniegu
za głosem wiatru północnego,
co w wiecznej burzy i zamieci
swobodny wieje od stuleci
i grożąc ziemi, grożąc niebu,
człowieka uczy swego gniewu'.

Ta myśl swobodna u ludzi, którzy zachowali ją, choć tropieni lub więzieni tak, jak Waryński (z innego, jednego z najbardziej wzruszających utworów Broniewskiego), była i drogowskazem i nadzieją mas, bo ona zawarta w pieśni, o której poeta mówi, że była *„wydarta z gardła konfiskat"* w takich to wierszach wówczas przede wszystkich *„stawała do boju, wierszem kochała i wierszem cierpiała"*. W tych to pieśniach Broniewski jeszcze u progu swej poetyckiej drogi — przeczuwając przyszłość — rzucał z szlachetnym patosem odważne wezwanie losowi robotnika wciśniętemu w zdawałoby się już nieodwołalne *„żelazne, twarde prawo świata"*, zamkniętemu w *„kamiennych miastach — żywych grobach"*:

„W łoskocie maszyn — słyszysz? słyszysz
tę pieśń — to głośniej, to znów ciszej?
Przycichła. Zmilkła. Znów się wciska.
daleka uszom, sercom bliska...
To nic... to syczy stal w odlewni
lecz w syku stali szmer jej gniewny
słyszano w kuźniach i w tokarniach...
Jak płomień, pełznie i ogarnia,
jak woda, płynie cicha, głucha,
jak wicher, skręca się w podmuchach.
aż nagle z mroku dźwignie ramię,
aż nagle wszystkie drzwi wyłamie,
aż nagle błyśnie nad ulicą
czerwoną, krzywą błyskawicą!

I dopiero po długim czasie, po latach, w których wypadło Broniewskiemu w mundurze żołnierza przemierzyć daleką drogę przez wiele krajów, kiedy wreszcie udało mu się powrócić do swego miasta, do ziemi rodzinnej pełnej zniszczenia i gruzów, na tych to zgliszczach może zabrzmieć wolna, przepowiadana od dawna niepodległa pieśń robotnika, odbudowującego domy, drogi i mosty z ruin i zgliszcz. Może tu w końcu poeta mówić o zwycięstwie, o pracy radosnej, o pięknie życia nieskażonym uciskiem klasowym, o historii rozwjającej się naturalnym biegiem rzeczy, o jedności społeczeństwa i Polsce socjalistycznej:

Lud,
co przed wrogiem
karku nie schylał,
dźwiga za przęsłem przęsło.
Filar pod niebo!
Łuki na filar!
Wzwyż!
W dal!
W socjalizm!
W zwycięstwo.

3

Krótsza, lecz nierównie trudniejsza była droga rozwoju ideologicznego Lucjana Szenwalda. Już ten fakt, że młodszy znacznie, i związany początkowo bardzo silnie z mieszczańskim, Skamandrem,, dawała mu cięższe warunki startu, ale i samo pochodzenie poety z zamożnych sfer społecznych, zmuszało go do poważniejszego łamania się z sobą w przyswajaniu sobie nowych aktualnych treści społecznych czy nawet politycznych. A drugą jeszcze dłuższą drogę musiał odbyć poeta w poszukiwaniu właściwej formy dla nowych haseł rozbrzmiewających sztucznie jeszcze w pseudoklasycznych ramach poematów i w wyszukanych jego zwrotkach, odznaczających się niesłychanym bogactwem rytmiki. Ale w młodzieńczych utworach cudownego dziecka-poety w *Rewolucjonistce*, nawet w *Rowerze* i częściowo jeszcze w większym poemacie epickim pt. *Scena przy strumieniu*, widzimy często koturnowy patos, stylizację socjalnych zagadnień i idealizację człowieka.

I chociaż Szenwald zdobywa się już niekiedy w opisach na czysty realizm, na rzetelny opis, to jednak zwykła, najszlachetniejsza nawet troska o człowieka, humanistyczne idee, zostają dziwnie uteatralizowane akcesoriami ekspresjonizmu, romantyzmu, a nawet barokowymi zwrotami w rodzaju: *„w męce dni poczęty płód"* lub *„w pająkach serc dojrzeje stal"*. Lecz pomimo wszystko, Seweryn Pollak w recenzji przedwojennej: *Sceny przy strumieniu* słusznie napisał, że *„mimo niewspółmierości pomiędzy klasową treścią a klasyczną formą, mimo wtórności kojarzeń, mimo że bohaterowie poematu zdają się aktorami powtarzającymi wyuczone role, jest to obok „Słowa o Jakubie Szeli" Jasińskiego, jeden z najlepszych poematów społecznych okresu między wojennego"*.

Jest w tych pierwszych nutach ogólnoludzkich jednak już cały ładunek programu klasowego: poczucie krzywdy dołów społeczeństwa, nawoływanie do rozbudzenia w sobie więzi zbiorowej, śmiała postawa walki o należne światu pracy prawa, zaufanie w słuszność ideologii socjalnej, poczucie siły mas i pewność przyszłego zwycięstwa. Przypomnijmy kilka strof z zakończenia 5-go rozdziału *Sceny przy strumieniu*:

Koledzy! Oto urok zgasł!
postąpił naprzód gniewny czas
i ziemski glob wypełnił krąg.
Kamień ciskam z napiętych rąk!
Niech leci w noc, niech liście tnie,
niech sparzy staw o czarnym dnie,
niech meteorem zalśni dla ludzi!
podłych zatrwoży, śmiałych obudzi!
My, którzy znamy głód i chłód,
my — w męce dni poczęty płód,
karmiony błotem, bity do krwi —
nieposkromiony pomiot lwi
my, których twarz, ciśnięta w mrok,
ku światłu zwraca głodny wzrok:
za zbrodnie katów, za jęki braci
bez drgnienia ręka nasza zapłaci...

Jakąż antytezą do tej retorycznej jeszcze i nieskoordynowanej formalnie poezji są późniejsze wypowiedzi Szenwalda, który już od klęski wrześniowej przebywa w Republice Radzieckiej i służy zrazu w Armii Czerwonej, potem w I-ej Armii WP. Tu uczy się prostoty, współżycia z człowiekiem, rozpoczyna nowy okres twórczości, opartej o szeroką problematykę humanizmu. Na nieznanej dotąd ziemi, wśród obcych zdawałoby się ludzi, odnalazł Szenwald wartości, do których trudno byłoby mu dojść wśród swego ciasnego dotąd kręgu życia:

„Mnie tu gościna była: dach nad głową, czerstwy kęs chleba, szorstki uścisk dłoni, koleżeństwo w robocie. Ja tej ziemi zawdzięczam odnowienie" — wyznaje Szenwald i może teraz już snuć proste, czyste i sugestywne wizje o nowej Polsce przeczuwanej mimo dzielących poetę jeszcze od kraju linii frontu.

Już dotarła — rozchodzi się — wieść dźwięczna
o tem,
Że Polska będzie, że we wstrząsach zmartwychwstanie,
Że będzie stać na szczęściu ludów, nie na gwałtach,
Stopami zaczepiona o tatrzańskie granie,
A bursztynowym czołem oparta o Bałtyk,
Że powstanie, męczeńskim blaskiem rozwidniona
I błyśnie łzą, i okiem wzruszonym zaświeci,
I wystarczy jej szczęście wezbranego łona,
Aby nakarmić wszystkie miłowane dzieci...

Nie potrzeba tym strofom komentarza. Takie oto rozwinęły się w hasłach socjalizmu wykute ideały obu poetów, którzy zatoczywszy pełny krąg swego rozwoju, doszli do całkowitej zgodności z życiem i rzeczywistością. Lecz pomiędzy poezją oczekiwania i nadziei, a poezją spełnienia widnieje wyrwa — lata niewoli: w którą popadł kraj i które pchnęły zarówno Szenwalda jak i Broniewskiego do czynnej walki z faszyzmem tak o głoszone dotychczas hasła społeczne jak i o wolność i niepodległość kraju.

4

Rozeszły się tu wprawdzie drogi obu poetów. Szenwald mógł walczyć zarówno w Armii Czerwonej jak i Polskiej, podkreślając tym samym nietylko kulturalną wspólnotę narodów ale i braterstwo polsko-radzieckiej broni.

Broniewski tułał się po dalekim wschodzie i długo skazany na bezczynność marzył o tym, by pokazać światu, *„że Polski jesteśmy warci, byleby but był mocny, byle karabin był w garści"*. I on, który mówił w czasie pokoju: *„idę jak żołnierz dalej inny, dalszy, trudniejszy cel mam i jak stary mannlicher wali wiersz mój gniewny — broń szybkostrzelna"*, teraz nie zdobywa się na żaden bezpośredni opis boju.

Ale wielu poetów-żołnierzy zarówno polskich jak i obcych nie umiało lub, nie mogło się pokusić o to, aby jak we wspaniałym wierszu pt. „Grenada" mówi jeden z najznakomitszych liryków sowieckich Świetłow *„poznać dokładnie gramatykę boju i słowa armatnie"*.

Jeszcze jałowsza pod tym względem jest np. poezja francuska, która nie przekazała nam w ogóle poezji bitewnej, ani nawet — prócz odległych poetyckich aluzji czystej liryki lub epiki wojennej. Charakterystyczny jest pod tym względem fragment utworu Eluarda, który ogranicza się do płomiennych wyznań bojowych, ale triumf pozostawia dla niewinnie pomordowanych.

Trzeba do dna wysączyć wściekłość
Żelazo podnieść — niech uderza,
Aby wysoki został obraz
Niewinnych, wszędzie osaczonych,
którzy zatryumfują wszędzie.

W poezji radzieckiej nawet już w tłumaczeniach znamy szereg świetnych opisów bojowych podobnie zresztą jak w prozie, wspomnijmy choćby tylko najlepszy bodaj wiersz Gudzenki noszący tytuł *„Przed atakiem"*, zaczynający się od potężnego akordu:

Gdy na śmierć idą —
— idą z pieśnią,
lecz przedtem, przedtem można płakać.

a kończący się nie mniej przejmującym obrazem ciszy po bitwie:

Krótki był bój.
Potem na mrozie
Żłopali wódkę, głusząc gniew,
a ja wydłubywałem nożem
spod swych paznokci cudzą krew.

Niełatwo przyszłoby nam znaleźć podobnie realistyczny utwór we własnej poezji bitewnej. Sięgnijmy dla przykładu do twórczości Ważyka i Putramenta, dwóch dalszych poetów-żołnierzy 1-ej armii. Realistycznego podejścia do spraw wojny i bitew nie widzimy nawet u nich; zdobywają się oni za to na szersze wizyjne poprostu traktowanie tej tematyki. Tak jest w wierszach Putramenta, gdzie np. w utworze pt. *Nocne niebo* zarysowuje się już wyraźnie pewność zwycięstwa nad wrogiem, ale w szerokim wachlarzu przeczuć wyraźnie zapowiadających cios mający złamać Niemców, nie ma ani cienia aluzji, któraby chociaż pozwoliła czytelnikowi na wyobrażenie sobie tego ciosu.

Tak samo Ważyk nie umiał zniżyć się do prostych przeżyć żołnierskich. Wojna jest tu wszędzie przenośnią, upajaniem się grozą ogólnej wizji frontu, nigdy własnym wojennym przeżyciem. Często bywa to tylko piękna apostrofa.

Przypomnijmy sobie chociażby, jak brzmi zakończenie *Serca granatu*. Poeta zwraca się do kogoś bliskiego poległego w wojnie z zapewnieniem:

Wiosną kiełkuje spod rumowiska
twojego domu zbłąkana trawa:
grób bez ojczyzny, proch bez nazwiska
i mury stoją rzewne: Warszawa.

Na to byś w mieście żyjącym leżał
i w ziemi swojej wiadomy światu,
na to potrzykroć właśnie uderza
w rzucie na zachód serce granatu.

Jeszcze większy patos mamy w wierszach wojennych Broniewskiego, w których równocześnie panuje nierzadko nuta nostalgii i niecierpliwości. Tylko niektóre utwory, np. odnoszące się do klęski wrześniowej, jak wiersz *Żołnierz polski*, posiadający formę monotonnej zresztą nieco pieśni, odznaczają się większą prostotą i bezpośredniością. Jak we wierszach społecznych, odzywa się tutaj na nowo nuta przyjaźni łączącej wolne ludy. Jak w poezji poświęconej Hiszpanii — braterstwo broni demokratycznych społeczeństw. Wizją pogodzonego świata i prawdziwego pokoju zamyka Broniewski niesłychanie sugestywny wiersz bez tytułu:

Łuno wolności ludów, moc w zaciśniętej pięści!
Przeminą dni niedalekie i będzie się świat rówieśnił.
Piszę dłonią bezbronną, groźną, chociaż się nie mści,
syn podbitego narodu, syn niepodległej pieśni.

5.

Inaczej Szenwald. Jego twórczość od roku 1941 do 1944, kiedy to zginął 22 sierpnia w katastrofie samochodowej, jako kapitan wojsk polskich, kawaler Krzyża Walecznych i Orderu Czerwonej Gwiazdy, to nie tylko, jak ją ktoś nazwał liryka obywatelska-ogólnoludzka, bo umiejąca silnie powiązać elementy patriotyczne z ideą współpracy wolnych narodów, to także poezja bojowa, żołnierska, jakiej niemal nie spotykamy w literaturze polskiej.

Zbyt znana jest *Ballada o pierwszym batalionie* — aby ją tutaj cytować, warto jednakże zająć się nią pokrótce, bo utwór to o prawdzie wyrazu lirycznego i bezpośredniości nie mającej sobie chyba równej w wojennej poezji polskiej, co jest tym bardziej niezwykłe, gdy się zważy, że przecież Polakom w ich dziejach nie tak dużo znowu było danych lat pokoju. Reduta Ordona, która niewątpliwie przewyższa balladę epicką rozległością obrazowania i wielkością zawartych w niej myśli, nie ma ani tej prawdy poetyckiej cechującej utwór Szenwalda, ani rozmachu z jaką rozwija się akcja bitewna. Prozaiczne opisy bitew u Sienkiewicza, choć również pełniejsze jako wizje literackie, daleko pozostają za *balladą o 1-ym batalionie*, jeśli weźmiemy pod uwagę ile zawierają anachronizmów i baśniowego niemal sztafażu.

Niezapomniany jest nastrój, w który wpada tok akcji: mgła, wystrzały koczujących jak duchy armat, poza tym milcząca ciemność i szkielet zwęglonej gorzelni na horyzoncie. Niepewność i nastrój oczekiwania przerywa rozkaz do ataku. Już w krótkim stwierdzeniu faktu, że *„pierwszy batalion z okopów powstaje"* widzimy cały umiar poetycki autora, który tym ciężkim, prostym zwrotem, niesłychanie przy tym oszczędnym przechodzi bez słowa po prostu do porządku nad wielkością przedsięwzięcia.

Następuje krótka, dosadna charakterystyka idących do ataku w śmiertelnym spokoju żołnierzy. I nagle cisza ta zostaje przerwana ogniem nieprzyjacielskim o niesłychanej wprost sile. Poeta nie pozwala sobie na żadną refleksję, lecz bez tchu niemal, gorączkowo kreśli obraz walki. I dopiero gdy zapada cisza daje poeta, właśnie dla podkreślenia tego ponownego spokoju krótką uwagę o plusku wody w pobliskiej rzece.

A potem znowu kanonada — *„A grają armaty, a dudnią, a walą"* stwierdza poeta jak w pieśni ludowej — chcąc może zaznaczyć baśniowe po prostu rozmiary tej siły ogniowej. I tu mamy pierwsze powtórzenie: *i znowu podnosi się pierwszy batalion*, gdzie podkreślenie *„znowu"* jeszcze raz mówi o ogromnej woli walki ogarniającej żołnierzy. Następuje dramatyczne wezwanie do boju włożone w usta majora Lachowicza, który oto — jak mówi — jest właśnie u progu swego domu rodzinnego.

Dalsza zwrotka nie ma chyba sobie równych, jeśli zważyć choćby oszczędność i sugestywność opisu wściekłego natarcia: *„...I powiódł ich poprzez transzeje niemieckie płomiennym przewodził im ciałem, i wiódł ich na druty, na gniazda strzeleckie, na twierdzę, na śmierć, ja myślałem, że serce wybuchło mu pełne Ojczyzną, a to w piersi granat się gorzki rozbryznął"*. To ostatnie porównanie serca do granatu — zwłaszcza gdy się pomyśli, że to właśnie ginie major Lachowicz, najbliższy swego rodzinnego domu, jedyne chyba może oddać cały patos zawartego tu bohaterstwa.

Lecz oto dalsze potęgowanie nastroju, ranni, zabici. Zdobyta wieś i oto nagle poeta stwierdza, że brak naboi. Mowa o tym szczególe oczywiście dla większego jeszcze wzmożenia u czytelnika wrażenia zażartości boju. Z kolei uproszczone do ostateczności porównanie: *„I słonie pancerne wyłażą z krętego parowu"* — celnie obrazujące ciężar tego ostatniego natarcia, gdy po raz trzeci podnosi się batalion do ostatecznej rozprawy. Tu punkt kulminacyjny bitwy przedstawiony huraganem siedmiu czasowników: coraz dosadniejszych i silniejszych, wreszcie finał o wydźwięku wysoce patetycznym: obraz trupów strzegących wywalczonej tak krwawo drogi wiodącej do zwycięstwa i do kraju. Prawdziwe mistrzostwo opisu, od dawna już niespotykane w poezji polskiej.

Nie dziw też, że równie silne, jeśli chodzi o ekspresję są inne wiersze Szenwalda czy to *Maskowanie reflektorów*, czy *Pożegnanie Syberii*, gdzie pierwszy raz w historii polskiej literatury słowo Syberia i Polska stoją obok siebie bez tego skojarzenia wrogości, jakie je dotychczas rozdzielało, czy wreszcie przejmująca *elegia na śmierć Mieczysława Kalinowskiego*.

Wojenną twórczość poetycką Szenwalda określa głęboko odczuta i przeżyta troska o ludzką treść życia, przepełnia nurt głębokiej treści ideowej, treści sztandarowej dla pokolenia naszych dni.

„Jeśli w życiu nie będzie spraw droższych nad życie
to lepiej czołem w ciemność uderzyć jak w błoto.
Uczcie się żyć, abyście umierać umieli...

— mówi w jednym z swych utworów poeta, który poświęcił wszystko dla walki z faszyzmem i wrogiem Słowiańszczyzny i swe ideały żołnierskie, swe przekonania społeczne oraz swą poezję stopił w nierozerwalną całość.

Dlatego w wierszach wojennych Szenwalda prócz poczucia odpowiedzialności za los kraju złożony w ręce żołnierza — brzmią tony bojowo-polemiczne o sile wyrazu przypominającej najbardziej płomienne utwory naszych największych: Norwida, czy Słowackiego z *Grobu Agamemnona*.

Naród przedstawicielom wybranym zaufa,
Lecz nie zaśpi czujności. I nikt nie przekreśli
Tych kart, które lud mocą cierpienia otworzył,
I jeśli nas przez wieki budzono i jeśli
Na wschodzie w krwi daremnej brodził biały orzeł,
To teraz, Polsko, nowej słonecznej epoce
Dajesz usta i wsparta na przyjaźni stoisz.
Dzisiaj żelazne, jutro złociste owoce
Wyda poczęty w bojach wiecznotrwały sojusz.

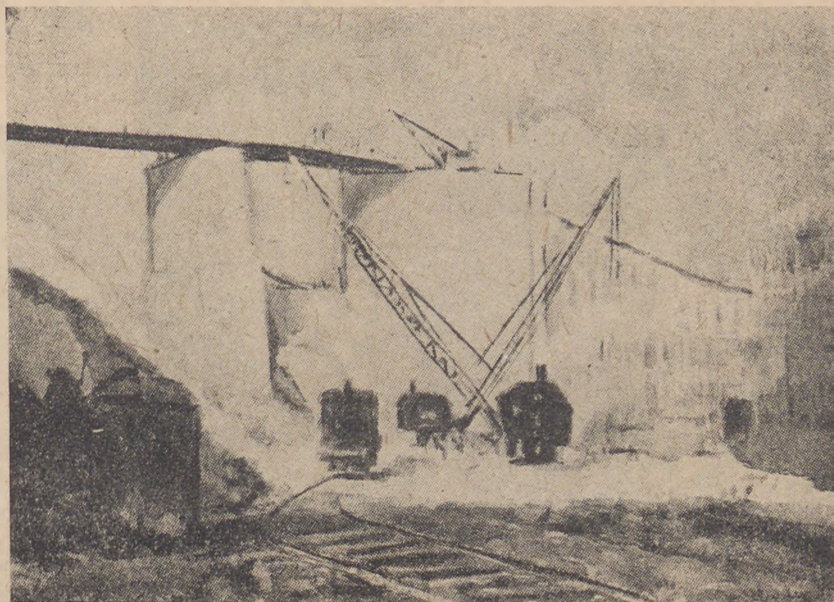
Alfred Kowalkowski



Z. SACHNOWSKAJA

Terrorystka *drzeworyt*

WSPÓŁCZESNE MALARSTWO RADZIECKIE



F. KOUPETSIO: DNIEPROSTOJ (GWASZ)

WARSZTAT MAJAKOWSKIEGO

Nie wiem czy istnieje w literaturze równie szczera i bezinteresowna spowiedź jak ta, którą dał Majakowski w artykule „Jak pisać wiersze". Ukazał się on w r. 1926, a więc zawierał plon kilkunastoletnich doświadczeń poetyckich.

Nie jest to ani zbiór przepisów jak zostać poetą, ani żadna nowa poetyka. Stanowi natomiast doskonałe źródło do poznania indywidualności Majakowskiego oraz ciekawy materiał dla badacza psychologii twórczości.

To z czym walczy, nazwał romansowo-krytycznym filisterstwem. Filister to ten, który lubi poezję starą, bo kochał jak Oniegin Tatjanę (bratnie dusze!), bo wszystko rozumie (nauczyli w gimnazjum!), bo jamby łechcą ucho". Filister (jest w tym słowie morze modernistycznej pogardy) to ten, który stwarza wokół poezji metafizyczne mgiełki i cienie, cieplarnianą atmosferę niebieskich natchnień.

Ani scholastyczne formułkowanie, ani żadna mitologia, nie dają wiedzy o poezji. Określanie, tworzenie prawideł, to jest zadanie życia, zaś „sposoby formułowania, cel prawideł wyznacza klasa potrzebująca naszej walki".

Wiedziony instunktem prawdziwego poety sięga Majakowski po nowy materiał poetycki, po nowe słowo. Rewolucja — to głos ulicy, niezgrabny, chropawy krzyk milionów, który popłynął przez reprezentacyjne bulwary i odtąd będzie w nich tętnił. Inteligencki, symboliczny język umarł. Teraz trzeba wprowadzić potoczny język do poezji i wyprowadzić poetycki język z mowy ludzi nowych. Ma ona swój surowy urok i co ważniejsze prawdę. Jest wyrazem walki. Miejsce usypiającej kołysanki, zajmuje grzmot bębna, takt marsza.

I tu dochodzimy do kapitalnego, podstawowego sformułowania, nie ma zdaniem Majakowskiego — poezji bez tendencji.

To jeszcze niewiele powiedziane:

Rewolucyjnym idźcie krokiem
(Błok)

lub:

Rozwijajcie się w szyk marsza
(Majakowski)

„Trzeba aby rozwijano tyralierę wg wszelkich zasad walki ulicznej, odbierając telegraf, banki, arsenały".

Mało powiedzieć „nieokiełzany nie śpi wróg" (Błok). Trzeba dokładnie ukazać tego wroga, dać jego figurę w wierszu. Trzeba... denuncjować.

Natomiast istota literackiej pracy leży w prawidłowym opanowaniu twórczego procesu. Majakowski, rozróżnia parę ogólnych prawideł odnoszących się do początkowych śladów twórczości. Oczywiście te prawidła są konwencjonalne, podobnie jak w grze w szachy. Genialne posunięcie nie może być powtórzone w następnej partii. Pokonuje się przeciwnika posunięciem nieoczekiwanym (w poezji zaskakujący rym).

Poeta tylko wtedy może tworzyć kiedy ma konkretne dane. Przede wszystkim zamówienie społeczne, z czym łączy się dokładne odczucie pragnień klasy. Wyraża się to w celowej tendencji utworów.

Dalej koniecznym dla każdej roboty jest żyjący w świadomości poety zespół gotowych ale niewykorzystanych rymów, aliteracji, obrazów, metafor. Praca poety, jego aktywność wobec rzeczywistości wyraża się nieustannym pomnażaniem tego poetyckiego magazynu. Ta praca, źródło świeżości i potencji twórczej zajmowała Majakowskiemu cały dzień: 10—18 godzin. „Zawsze coś mruczę" — wyznaje (vide wspomnienie Elzy Tridet Odrodzenie Nr 154).

Konkretny przykład zastosowania tych metod, wzbogacony o nowe ważne spostrzeżenie, daje Majakowski w drugiej części artykułu poświęconej analizie wiersza „Sergiuszowi Jesieninowi" — Poezja wywodzi się z materiału faktów. Aby z tego surowca uczynić rzecz artystyczną, trzeba zdobyć się na dystans. Tym większy dystans, im potężniejszy fakt. Zdobywać dystans, to nie znaczy wyczekiwać. Czasem zamówienie społeczne domaga się natychmiastowej realizacji. Dlatego pisanie o aktualnych sprawach jest nie tylko ideowo, ale i artystycznie trudne. Poeta jednak musi zawładnąć czasem siłę fantazji. O innym dystansie myśli Majakowski, gdy mówi że „o cichej miłości najlepiej pisać w autobusie". Kontrast miejsca i tematu powoduje wstrząs, nasuwa porównanie.

„Umiejętność tworzenia dystansu i organizacji czasu (a nie „jamby i trocheje") oto co powinno być przedmiotem poetyckich podręczników".

Akt twórczy u Majakowskiego rozpoczyna się od odczuwania rytmicznego huku. Nasuwa się tu bliska analogia z... Schillerem, który mówi: „Jest we mnie zrazu uczucie bez określonego i jasnego przedmiotu; ten powstaje później dopiero. Poprzedza go pewien muzyczny nastrój duszy, a po nim następuje u mnie idea poetycka". Oczywiście u Majakowskiego nie ma tej muzycznej duszy, ale jest to chyba różnica terminologii.

Rytmiczny huk, potem przyłączają się oddzielne słowa, jedne ulatują inne zostają. Aż wreszcie zjawia się słowo główne i to jest pierwszy i zasadniczy stopień artykulacji. To główne słowo określa sens całego wiersza. Jest jakby centrum układu planetarnego, wiąże inne słowa w harmonijną całość. Wszystko inne we wierszu jest zawisłe od słowa głównego. Trudno jest osadzić słowa na właściwym miejscu jak koronę na zębie. Ale gdy po setkach prób wreszcie „siądzie", łzy stają w oczach z bólu i ulgi.

Dalsza praca to budowanie wiersza na rytmicznym rusztowaniu Inaczej, pokrywanie rytmicznego schematu słowami.

Dla Majakowskiego rytm jest najważniejszym elementem poetyckim. Mówi o nim, że jest „podstawową siłą wiersza, podstawową energią". „Nie da się objaśnić, można o nim mówić jak o elektryczności i magnetyźmie, jako o formie energii." Dlatego poeta powinien „rozwijać w sobie poczucie rytmu, a nie uczyć się kanonizowanych formuł". Niewłaściwą metodę stosują autorzy poetyk, którzy wydzielają rytm z wiersza, jakby to było coś obiektywnego, nie związanego nierozdzielnie z konkretnym utworem.

Praktyczny wniosek: organizować w sobie rytm, zapas gotowych wzorców rytmicznych.

Mając już zatem zasadnicze bloki strof, czy zwrotek i zarysowany główny architektoniczny plan, można uważać zasadniczą poetycką robotę za skończoną.

Charakterystyczne u Majakowskiego jest to operowanie masą. Jest to może wpływ plastycznego wykształcenia poety. Potwierdza to wiele jego wierszy. Czujne, nieraz brutalne poszukiwanie ogólnych form — syntezy.

Rym służy w wierszu jako element uściślenia konstrukcji. Bez rymu wiersz mógłby się rozsypać. Majakowski poluje za takimi rymami, których nie ma w dotychczasowych poetyckich słownikach. Słowo zaskakujące stawia na końcu zwrotki. Są to jakby wewnętrzne pointy, od których roją się jego wiersze.

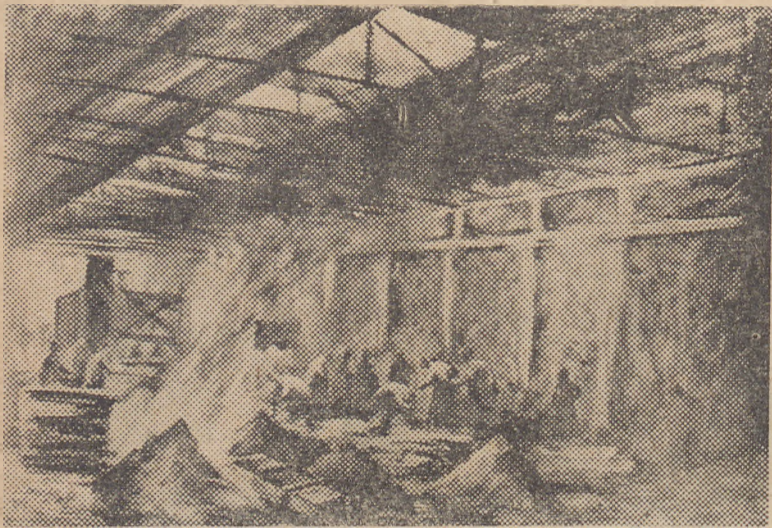
Przykład:

Odeszliście,
jak to się mówi,
w inny świat.
Pustka...
lecicie
wrzynając się w niebo.
I zaliczki nie ma
i piwiarni brak
Trzeźwość.
(tłum. Pasternak)

Do granic wyrazistości należy doprowadzić wiersz przez zastosowanie obrazów. Sprawa obrazów była wówczas sprawą drażliwą. Istniała przecież grupa imaginistów, którzy podnieśli obraz do znaczenia głównego elementu. To stanowisko Majakowski zwalcza, nie chce natłoku obrazów przelewających się jeden w drugi, o zatartych konturach. Obraz ma, jego zdaniem, konkretyzować i uprzystępniać treść poetycką. I jeszcze jedno. Jak wszystkie inne elementy nie może być czysto estetycznym chwytem. Obraz musi być tendencyjny i musi agitować.

Oto garść poglądów poety, który znalazł dla nowych treści nową formę, który walczył o sekularyzację poezji i umiał godzić wielkość z użytecznością. Poety, którego nazwano „doboszem i bębnem rewolucji".

Zbigniew Herbert



JAN KULIKOWSKI

W giserni
Rysunek

HENRYK MALINOWSKI

W OBLICZU ZJEDNOCZENIA

Znany historyk i publicysta Artur Śliwiński, w swej pracy poświęconej powstaniu listopadowemu, podaje szereg faktów kreślących sylwetkę Maurycego Mochnackiego, bezsprzecznie jednego z wybitniejszych przedstawicieli ówczesnego obozu demokratycznego w Polsce. Przytacza on następujący epizod: Po wyborze gen. Chłopickiego na stanowisko dyktatora, grupa jego zwolenników zwyczajem staroszlacheckim urządziła „tumult" i głośno się odgrażała, że Mochnackiego należy „rozsiekać na kawałki. Co czyni wtedy Mochnacki? Ratując się przed grożącym mu niebezpieczeństwem, szuka on azylu w mieszkaniu... ks. Drucki-Lubeckiego, jawnego wroga powstania i zdecydowanego zwolennika caratu. Ugrzeczniony arystokrata przyjmuje, zapewne z sarkastycznym uśmiechem, trybuna lewicy powstańczej, tym niemniej gościny mu nie odmawia, albowiem jak stwierdza Śliwiński, obu polityków, mimo ich diametralnie przeciwstawnych pozycji politycznych łączyła oddawna zażyła przyjaźń i węzły pokrewieństwa. Jak zresztą wiadomo, po upadku powstania, już na emigracji, M. Mochnacki po wielu wahaniach ostatecznie przyłączył się do grupy ks. Adama Czartoryskiego i zajadle występował przeciwko wielu ze swych wczorajszych przyjaciół, z Klubu Patriotycznego.

Podobny brak konsekwencji zaobserwować możemy u wielu innych przedstawicieli lewicy powstańczej. Dla przykładu zanalizujmy wizerunek społeczno-polityczny gen. Ludwika Mierosławskiego, działacza niepodległościowego, nazwisko którego łączy się nierozerwalnie z historią trzech powstań narodowych. W swych licznych i świetnym stylem pisanych pracach, występuje Mierosławski jako zdecydowany radykał. W kołach majętnej szlachty odnoszą się do niego z niechęcią, a często nawet z nienawiścią, jako do „czerwonego i niebezpiecznego demagoga". Kiedy jednak sytuacja wymagała, aby czynem wykazać swą wierność zasadom demokratycznym, to zarówno w powstaniu 1848 r. jak również w powstaniu styczniowym, Mierosławski wykazuje niewybaczalną chwiejność, i zgubny brak decyzji.

Jego wrogi stosunek do wojny partyzanckiej, przysłoniony szumnymi frazesami o roli wielkiej, zdyscyplinowanej armii regularnej, wypływał ze zwykłego szlacheckiego strachu przed „żywiołem chłopskim". Historyczna „tragedia pomyłek" Mierosławskiego polegała na tym, że z jednej strony rozumiał on, iż niemożliwym jest uzyskanie niepodległości bez wciągnięcia do walki milionowych mas ludowych, z drugiej zaś strony, panicznie po prostu bał się gniewu tegoż ludu, bał się bowiem rewolucyjnego i z konieczności antyszlacheckiego charakteru powstania chłopskiego. Dlatego też w powstaniu 1848 r. Mierosławski współpracuje, w jednym Komitecie Narodowym, z hr. Maciejem Mielżyńskim i dopuszcza do haniebnej umowy Jarosławieckiej, dlatego też, mimo, że z dużą energią brał udział w pracy przygotowawczej do powstania styczniowego, — pierwsza poniesiona porażka militarna powoduje jego wycofanie się z dalszej walki zbrojnej.

Przytoczone przykłady nie wyczerpują oczywiście omawianego tematu, rzucają już jednak pewne światło na zagadnienia, które od dłuższego czasu absorbują uwagę pisarzy i historyków polskich, — na przyczyny słabości i dziwnej niemocy, jaka cechowała obóz demokratyczny w okresie powstań narodowych. Fakty historyczne stwierdzają w sposób najzupełniej oczywisty, że siłą napędową, źródłem sił życiodajnych, i istotną treścią walk powstańczych był zbrojny czyn i bohaterstwo mas ludowych.

Najpotężniejszymi akordami powstania Kościuszkowskiego były bezsprzecznie zwycięska insurekcja warszawska, która nadała powstaniu charakter walki ogólnonarodowej, oraz chłopski atak pod Racławicami. Najwybitniejszym zaś bojowym czynem powstania — bohaterska sześciotygodniowa obrona stolicy, oblężonej przez zjednoczone siły wojsk pruskich i carskich. Zarówno w insurekcji jak i w obronie stolicy najbardziej wybitny udział wzięli rzemieślnicy i wyrobnicy Starego Miasta.

Wybuch powstania listopadowego łączy się na ogół ze zbrojnym napadem szkoły podchorążych na Belweder, nie pomniejszając w niczym zasług bohaterskiej grupy podchorążych, należy jednak porównać dwie cyfry, aby stwierdzić, gdzie tkwiła główna siła powstania: Podchorążych było około 160, gdy napad na arsenał uzbroił kilkanaście tysięcy ludzi, rekrutujących się głównie z pośród ludu pracującego Starego Miasta który zdecydował o wyzwoleniu stolicy. Najbardziej chwalebne karty powstania łączą się z bohaterstwem „czwartaków" — dzieci Warszawy i ze zdecydowaną postawą żołnierza-chłopa, który na polu walki potrafił walczyć i umierać za sprawę niepodległości.

Powstanie 1848 r. pod zaborem pruskim nosiło może najbardziej ludowy charakter ze wszystkich powstań narodowych wieku XIX-go. Chłopi masowo garnęli się do obozów powstańczych, przyczem hasło walki o niepodległość nierozerwalnie łączyło się u nich z hasłem walki o ziemię. Również w styczniowym, kadry bohaterskich partyzantów rekrutowały się głównie z młodzieży rzemieślniczej i robotniczej i najbardziej świadomych elementów chłopskich.

W powstaniach narodowych walczył, krwawił i ginął śmiercią walecznych głównie rzemieślnik, wyrobnik, robotnik i chłop, choć kierownictwo wszystkich powstań było szlacheckie. Jasnym jest, że kierownictwo obozu arystokratycznego składało się z przedstawicieli utytułowanych rodzin magnackich, przy pewnym współudziale plutokracji mieszczańskiej, ale również lewica powstańcza pozostawała pod przemożnym wpływem radykalnego odłamu szlacheckiego. Bardzo często przy tym interes klasowy i powiązanie stanowe u wielu z tych „radykałów" przeważało nad głoszonymi przez nich hasłami. Stąd — słabe powiązanie demokratycznego obozu powstańczego z interesami i bolączkami mas ludowych i jego ugodowy, często kapitulancki stosunek do niechętnej powstaniom, partii arystokratycznej, w rezultacie doprowadzające walkę powstańczą do klęski.

Główną przyczyną słabości obozu demokratycznego w dobie powstań narodowych było zacofanie gospodarcze Polski ówczesnej i spowodowany tym słaby rozwój miast, oraz niezwykle powolne tempo rozwoju przemysłu w warunkach panowania pańszczyzny i ucisku zaborców. Robotników przemysłowych było wtedy jeszcze mało, co oczywiście nie sprzyjało utworzeniu samodzielnej partii plebejskiej, nie mówiąc już o partii robotniczej.

Polska klasa robotnicza występuje na arenę dziejową jako samodzielna siła w latach siedemdziesiątych zeszłego stulecia, przyczym głównym terenem jej działalności pozostawał przez dłuższy okres b. zabór carski. Jeżeli pierwszą połowę wieku XIX. cechuje jeszcze rękodzielniczy charakter przemysłu kapitalistycznego, to po zniesieniu pańszczyzny w 1864 r. następuje w Kongresówce okres burzliwego rozwoju przemysłu wielkokapitalistycznego. Dużym bodźcem w jego ekspansji było zniesienie polsko-rosyjskiej granicy celnej, oraz rozmach budownictwa kolei żelaznych w Polsce. Jest to czas kiedy Wokulski z „Lalki" Prusa, przemienia się z kupca właściciela sklepu, na międzynarodowego spekulanta.

W ciągu dwudziestolecia, które upłynęło między 1870 — 1890 rokiem, produkcja przemysłowa Kongresówki trzykrotnie przewyższała wytwórczość uprzednich lat 70. Tworzą się trzy okręgi przemysłowe: warszawski, łódzki i zagłębia dąbrowskiego. Wokół nowopowstałych wielkich i średnich fabryk zaczyna narastać żywiołowy ruch robotniczy, który w szeregu konfliktów i starć z fabrykantami na tle walki o skrócenie czasu pracy i podwyżkę głodowych zarobków wykaże swą pierwszą żywotność. Nastał odpowiedni klimat dla powstania samodzielnej organizacji politycznej klasy robotniczej. Dzieła tego dokonuje zgrupowana wokół Ludwika Waryńskiego grupa bojowników socjalistycznych, organizując w roku 1882 pierwszą w Polsce partię robotniczą, która weszła do historii pod nazwą „Wielkiego Proletariatu". Opublikowany we wrześniu 1882 program głosi, że: „proletariat polski całkowicie oddziela się od klas uprzywilejowanych i występuje z nimi do walki jako samodzielna klasa, — odrębna zupełnie w swych ekonomicznych, politycznych i moralnych dążeniach". Historyczną zasługę „Proletariatu" stanowi fakt, że podniósł on wysoko sztandar walki z caratem, wysunął program walki o wyzwolenie społeczne, potrafił znaleźć wspólny język z rewolucyjnym obozem rosyjskim. Tym samym, już wtedy klasa robotnicza wysunęła się na czoło, jako najbardziej postępowa, rewolucyjna część narodu. Fakt ten stanie się tym oczywistszy, jeżeli skonfrontujemy działalność „Proletariatu" z tchórzliwą postawą ówczesnej burżuazji i obszarników polskich, którzy frazesami o „pracy organicznej" przysłaniali swe kapitulanctwo i wysługiwanie się rządom zaborczym.

Przodująca rola klasy robotniczej w walce narodu, uwypukla się szczególnie na tle wielkich wydarzeń rewolucji 1905 r., którą klasa robotnicza Polski przywitała jako realizację swych marzeń i zapowiedź walki o wyzwolenie społeczne i narodowe. Chociaż głównymi ośrodkami wrzenia rewolucyjnego były Petersburg, Moskwa, Iwanowo i inne miasta rosyjskie, to również na terenie Kongresówki walki robotnicze przybrały nienotowany dotąd rozmach. Strajki i manifestacje w Warszawie, barykady czerwcowe w Łodzi, burzliwe walki w Zagłębiu, strajki wśród robotników rolnych, strajk szkolny — wskazują na niezwykłe nasilenie, bojowość i uporczywość walki, na jej solidarność z walką klasy robotniczej Rosji. Rozmach walki rewolucyjnej wyraźnie przestraszył burżuazję polską. Przywódca endecji Roman Dmowski, odbył w Petersburgu konferencję z hr. Witte, szefem rządu carskiego, w sprawie utworzenia wspólnego z carem frontu walki przeciwko rewolucji, za cenę pewnych ustępstw dla burżuazji polskiej. Ulice Warszawy i Łodzi zroszone zostały krwią bratobójczą. W tomie III. „Niepodległości (Październik 1930 — Marzec 1931) inż. Stanisław Rorzkowski, w artykule pod tytułem „Zarys dziejów NZR." podaje charakterystyczne szczegóły dotyczące sprowokowanych przez endecję walk bratobójczych. Czytamy dosłownie: „Popłynęła krew robotnicza, zwłaszcza obficie na bruku łódzkim. Mordowano się wzajemnie w dziki sposób ku uciesze władz rosyjskich, które może nie były od tego, ażeby niekiedy same sprowokować krwawą rozprawę międzypartyjną". Dla endecji reżim carski stał się wtedy główną ostoją wobec walki robotniczej. Interes klasowy burżuazji stanął w sprzeczności z interesem narodowym; wobec tego przy pomocy administracji carskiej postanowiła utrzymać swe panowanie klasowe. Ideą przewodnią polskich mas posiadających staje się osławiona koncepcja „trójlojalności", która znalazła swój dobitny wyraz w głośnej wiernopoddańczej deklaracji koła polskiego we Wiedniu, zawierającej znamienny ukłon w stronę tronu Habsburgów: „Przy tobie Najjaśniejszy Panie stoimy i stać chcemy".

W okresie międzywojennym piłsudczycy aż do znudzenia deklamowali o decydujących zasługach P. O. W. w wywalczeniu niepodległości 1918 roku. Fakty jednak mówią co innego: W przededniu 1918 r. znaleźli się piłsudczycy u rozbitego koryta. Ich reakcyjne koncepcje walki zbrojnej u boku Niemiec i Austrii, natrafiły na ostry sprzeciw społeczeństwa, który w konsekwencji doprowadził do kryzysu legionowego. Polska zaś w 1918 r. powstała na skutek zwycięstwa linii politycznej SDKPiL. i PPS-lewicy, orientujących się na rewolucyjne zakończenie wojny imperialistycznej, walczących pod hasłem solidarności ze zwycięską rewolucją rosyjską i na zasadach międzynarodowej solidarności proletariatu. Powstała do życia na skutek zwycięstwa rewolucji rosyjskiej, klęski militarnej państw centralnych i czynu zbrojnego polskiego ludu pracującego. Mimo to władza polityczna głównie na skutek zdradzieckiej postawy prawicy PPS — dostała się w ręce Piłsudskiego.

Ks. Zdzisław Lubomirski, który w okresie okupacji pełnił z łaski Wilhelma II. mało zaszczytny urząd członka Rady Regencyjnej, podaje ciekawe materiały („Niepodległość" nr XV) dotyczące sytuacji w Warszawie w dniach załamania się wojennego Niemiec Hohenzollernowskich. Pisze on: „O przyjeździe komendanta do Warszawy otrzymałem wiadomość telegraficzną z Berlina... zaprosiłem go do mnie na śniadanie na co Piłsudski się zgodził... Po śniadaniu konferowałem poufnie z komendantem. Znając niepopularność wśród społeczeństwa Rady Regencyjnej i coraz wzmagającą się ku niej opozycję... zdecydowaliśmy się przekazać mu (Piłsudskiemu) władzę nad wojskiem 14. XI. wydaliśmy drugi reskrypt przekazujący mu pełnię władzy".

Następuje okres rządów reakcyjnych. Polska nie wychodzi ze stanu marazmu gospodarczego, staje się krajem o przysłowiowej w Europie śmiertelności, krajem zacofania i ciemnoty. Zbrodnicza antynarodowa polityka wewnętrzna rządzącej kliki idzie w parze z antynarodową polityką zewnętrzną, polityki nienawiści do Z. S. R. R. i sojuszu z hitlerowskimi Niemcami. Jasne, że w wyniku tej, sprzecznej z interesem narodu działalności, musiał nastąpić tragiczny wrzesień 1939 r., załamanie militarne osamotnionej Polski, straszliwy okres okupacji.

W czasie, kiedy „londyńczycy" głosili teorie defetyzmu i niemocy, dając dyrektywy o „staniu z bronią u nogi" — klasa robotnicza a pod jej przewodnictwem i masy ludowe stają do walki o niepodległość. Polska Partia Robotnicza pierwsza organizuje oddziały partyzanckie i tworzy Gwardię i Armię Ludową; na terenie ZSRR peprowcy powołują do życia I. Armię W. P., która „szlakiem krwi i chwały" dokonuje niebywałego w dziejach wojskowości polskiej marszu od Lenino w Smoleńszczyźnie, po Berlin. Krwawe walki Armii Czerwonej lat 1944 i 1945 przynoszą druzgocący cios hitlerowskiej maszynie wojennej. Ale powodem naszej dumy narodowej pozostanie fakt, że niepodległości nie otrzymaliśmy w podarunku od radzieckiego sojusznika, że w bojach o Polskę razem z jego żołnierzem przelewał krew, polski partyzant i żołnierz.

Polska Odrodzona powstała do nowego życia, jako państwo ludowe. Imperialiści anglosascy nie byli w stanie narzucić jej rządu burżuazyjnego, podobnie, jak to uczynili na Zachodzie; kalsa robotnicza zajęła w nowej rzeczywistości stanowisko przodu-

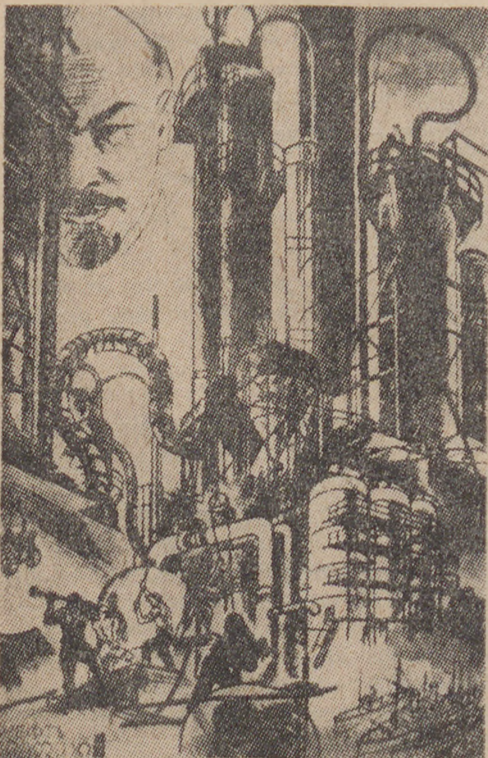
Zaszczytne przodownictwo zdobyli sobie robotnicy dzięki temu, że pierwsi stanęli do dzieła odbudowy, że wytrwałym wysiłkiem uruchomili przemysł i transport. Jednym z największych wyczynów dyscypliny organizacyjnej i ofiarności proletariatu i mas ludowych, stało się niezwykle szybkie tempo zagospodarowania Ziem Odzyska-

nych. Klasa robotnicza pomaga chłopom w przeprowadzeniu reformy rolnej, a jednocześnie stała się najsilniejszą bazą sił demokratycznych w ich walce przeciwko reakcji i wstecznictwu. Jeżeli obecnie zaledwie w 3½ roku po zakończeniu działań wojennych, przemysł przekroczył wydatnie stan przedwojenny, jeżeli decydująca większość fabryk systematycznie wypełnia, a często i przekracza plany produkcyjne, to w fakcie tym przejawia się nowy stosunek robotnika do pracy, jako zaszczytnego obowiązku wobec społeczeństwa, jako sprawy czci i honoru. W fabrykach i przedsiębiorstwach szerzy się ruch współzawodnictwa pracy, trwa walka o oszczędną i dobrą produkcję, wytwarza się nowa atmosfera pracy zespołowej — pracy socjalistycznej.

W ciężkich walkach z wrogiem wewnętrznym, w twardej pracy w dziele odbudowy, umocniły się węzły współdziałania i braterstwa między PPR i PPS. W parze ze zbliżeniem organizacyjnym obu partii wykuwała się również ich jedność taktyczna, strategiczna i ideologiczna. Lipcowe i sierpniowe plenum KC PPR oraz wrześniowa rada naczelna PPS postawiły wszystkie kropki nad i. Obie partie robotnicze stanęły do zdecydowanej walki z odchyleniem prawicowym i nacjonalistycznym, ze wszelkiego rodzaju oportunistycznymi naleciałościami. Jednocześnie z akcją oczyszczania swych szeregów z elementów przypadkowych i karierowiczowskich partie robotnicze czyniły ostatnie, organizacyjne przygotowania do wielkiego ataku Zjednoczenia. Z dniem 15 grudnia — wybija nowa godzina za zegarze polskiego ruchu robotniczego. Długotrwały rozłam ustępuje miejsca pełnemu zjednoczeniu. Utworzenie Zjednoczonej Partii Klasy Robotniczej stojącej na gruncie sojuszu robotniczo-chłopskiego i kroczącej na czele mas pracujących, wzmocni siły Polski Ludowej w jej walce o ustrój socjalistyczny.

Zjednoczona klasa robotnicza, oparta o marksistowsko-leninowski światopogląd, wysuwa program dalszych przeobrażeń ustrojowych, mobilizując wszystkie siły postępowe narodu, dla realizacji gigantycznego planu przebudowy Polski z zacofanego kraju rolniczo-przemysłowego, na wysoce uprzemysłowiony organizm, pracujący na bazie najbardziej nowoczesnej techniki wytwarzania, o zmechanizowanej i zelektryfikowanej wsi.

„Szklane domy" Żeromskiego symbolizować miały pochód kultury w masy ludowe. Były one fantazją literacką w owych „czasach pogardy", kiedy to żył i tworzył wielki autor „Przedwiośnia". Owa wizja „szklanych domów" — obleka się dzisiaj w treść rzeczywistą. Wprawdzie budujemy domy nie ze szkła, ale z cegły i żelbetonu, tym niemniej celem naszgo budownictwa jest zaspokojenie potrzeb materialnych i kulturalnych mas ludowych. Dlatego też powstanie Zjednoczonej Partii Klasy Robotniczej jest wydarzeniem niezwykle ważnym w życiu całego narodu, przyśpieszy bowiem nasz marsz ku społeczeństwu bezklasowemu, ku socjalizmowi.



I. I. NIWIŃSKIJ
Przemysł naftowy w ZSRR. *Sucha igła*

EUGENIUSZ PAUKSZTA

PRZY WIELKIM PIECU

FRAGMENT POWIEŚCI HUTNICZEJ P.T. „TRZECIA ZMIANA"



GRAHAM SUTHERLAND
Zasilanie pieca stalowni *Gwasz*

Rozpoczynał się spust, cokilkogodzinny owoc nieprzerwanej, niezmordowanej pracy wielkiego pieca.

Garowy Bargieł, wyprostowany, z nieodłączną fajką w kącie ust, skinął dłonią. Otwarto otwór żużlowy. Roztopiony, niezdatny już na nic produkt spalania, zrazu leniwie, potem coraz szybciej, coraz mocniejszym i bardziej wartkim strumieniem spływał do kadzi przygotowanym dla siebie kanałem. Pęczniał, podnosił się nieco w górę w miejscu, gdzie urywało się twarde łożysko, a rozwierała kilkumetrowa przepaść. Nieśmiało, jakby w obawie, wahał się chwilę, a potem desperacko, potężnym, wachlarzowato rozszczepiającym się strumieniem rzucał się w dół, miotając na boki tysiączne iskry spadające na boki kadzi i poza nią, na tory, na żwirowaną ziemię obok, na ścianę pionową muru. Odpryski opadające na wilgotną ziemię syczały głucho, groźnie, z jakąś nienawiścią. Końcowy następował tu etap ich życia. Poziom bulgocącego żużla podnosił się w kadzi stopniowo. Po tym, wraz z ustawaniem dopływu żużla, wyrównywał się, wygładzał, zaczynał przygasać.

Kadź jeszcze nie była pełna. — Jeszcze nie nadszedł ostatni moment — odwiezienia i wylania na stos, grzebiący w sobie coraz to nowe i nowe zawartości kadzi żużlowych...

Część załogi przystępowała teraz do przebijania otworu spustowego.

Bargieł odszedł nieco na bok i sprawdzał działanie zabijarki. Masa spustowa leżała przygotowana obok w drewnianej skrzyni. Szczyptę jej utarł w palcach, lepka i wilgotna była dostatecznie. Wentyle parowe również znalazł w porządku. Rzucił jeszcze okiem na strzałkę wskazującą grubość ładunku zamykającego otwór spustowy. Potem zlekka pokręcił korbą. Maszyna w kształcie armaty poruszyła się na łożysku równym, spokojnym drgnieniem.

Młodszy garowy, Jodko, schylił się ku ziemi, dźwigając z niej długi, zaostrzony na końcu drąg żelazny. Spojrzał i skrzywił się. Wygięty w środku, skrzywiony, widocznie jeszcze przy poprzednim spuście, nie nadawał się na nic. Zakrzyknął na żużlowych, ostateczne, skrzętnie oczyszczających kanał spustowy.

— Dajta nowy oszelok, rychło.

Praca szła szybkim, przemyślanym tempem. Nie mogło być przerw w działaniu. Energię, zebraną w momencie poprzedniego odpoczynku, należało obecnie zogniskować na tym zasadniczym etapie pracy, nabierającym charakteru swoistego, niezwykłego obrzędu. Spust surówki był zakończeniem żmudnego nasypywania namiaru na wózki, wciągania ich na górę i opróżniania na zawsze głodną, zachłanną gardziel; pełnego napięcia śledzenia aparatów pomiarowych; skrupulatnego przygotowywania i suszenia kanałów; ciągłego nadzoru działania pieca; wynikiem napiętego procesu mięśni i myśli; efektem miotającego się poza otworami wzmiernikowymi żywiołowego procesu spalania, wytapiania, wydzielania poszczególnych czynników składowych zawartości wielkopiecowej; był świadomością racji i celowości wkładanej pracy.

Jodko, krępy w barach, przysadzisty, z czołem osłoniętym krzywo zwisającym, powyginanym daszkiem zrudziałej, poprzepalanej gorącymi odpryskami czapki, nie spoglądając na twarze pomocników mocno ujął w ręce podany sobie drąg. Podszedł bliżej do pieca, schylił się nieco, rozkraczył mocno na nogach, zwolna, miarowo, przysuwał ostrze drążka do zablokowanego masą spustową otworu. W równych odstępach uderzał w masę. Rozmach ramion jego potężniał z każdym uderzeniem, drążek wbijał się w zrobiony przez siebie otwór głębiej, silniej. Odskakując, giął się, rozprostowywał i giął znów przy następnym uderzeniu.

Mięśnie ramion garowego zelżały w napięciu. Odrzucony drążek legł na uboczu. Postrzępionym rękawem koszuli pociągnął Jodko raz i drugi po spoconym czole. Odrzucił dłonią spadający na ucho niesforny kłak włosów. Splunął w dłonie i stał dalej, dysząc ciężko. Czekał na drugą próbę wyzwolenia bulgocącego, gotującego się wewnątrz pieca żelaza. Masa ogniotrwała nie dała się przebić zupełnie samym tylko drągiem. Do pomocy musiał przyjść tlen.

Żużlowi śpiesznie, z wysiłkiem podciągali w pobliże butlę tlenową. Idący od niej długi, miękki w skrętach wąż gumowy łączyli z cienką, wąską rurą żelazną. Któryś przytknął ją do ust dla sprawdzenia, czy otwór wewnętrzny nie został czymś zatkany. W porządku...

Na podwyższonym klepisku obok otworu leżał kawałek koksu. Tlen, zwolniony z uwagi, gwałtownie wydobywał się spod ciśnienia atmosfer. Podstawiona u wylotu rury zapałka przenosiła się ogniem na koks. Łyskając białymi skrami, rozżarzał się silnie. Przytknięta doń rurka żelazna zaczynała się spalać własnym, białym płomieniem. Jednak, gdy Jodko uniósł ją nieco, kierując w stronę „sztycha", przygasła, zczerwieniała na chwilę by potem znów przybrać matową barwę. Dopiero za trzecim razem płonący tlen z sykiem, zachłannie rozżarzył żelazo, jakby pragnąc sobie skrócić w ten sposób drogę na wolność.

Drąg wetknięty w przebity uprzednio drążkiem otwór gwałtownie teraz wżerać się począł w skamieniałą, zazdrośnie broniącą do wewnątrz dostępu, masą sputową. Ładunek był wyjątkowo silny. Jodko wyciągnął rurkę, na przestrzeni metra spaloną, łyskającą czerwienią. Miejsce jej zajęła druga, a potem trzecia.

Teraz dopiero masa płynnego metalu przelewająca się, drżąca z napięcia w czeluściach pancerza, wyczuła możność uzyskania swobody. Jeszcze nie zdążył garowy wyjąć i odrzucić na bok ostatniej rurki, gdy z przebitego otworu, zrazu nieśmiałe, krótkie i rzadkie, potem coraz mocniejsze, zataczające potężny, szeroki łuk, spadać poczęły bryzgi surówki. Mieniły się, drżały, opadając na ziemię, syczały złośliwie, a za nimi parły coraz to nowe, gęstsze, siłą własnego ciężaru zniżające lot, aż wreszcie zlały się w jeden szeroki, mieniący się, drgający strumień i z jękiem opadły na dno koryta piaskowego, wypełniając go po brzegi. Strumień drżał w miejscu, wahał się, a potem widząc drogę otwartą, lunął weń władnie, zdobywczo.

Biały, mieniący się potok żelaza dygocąc, wstrząsany nienazwanym wewnętrznym dreszczem biegł korytem, przeginał się w „kadłubku", znów wychylał na otwartą przestrzeń, prąc naprzód, wciąż naprzód szlakiem wytyczonym w białym, złocistym piasku, by z drżeniem i bulgotem zatrzymać się wreszcie nad skrajem otwierającej się nagle przepaści. Wahał się, wzbierał w sobie, a potem z desperackim poświstem, zawadiackim łukiem spadał na dół, do czekającej go kadzi. W niej dopiero skłębiony, gniewny, wijący się w kolistych, zamkniętych skrętach, rozumiał swe położenie, pojmował przygotowaną zasadzkę i zły, wściekły, ale już bezsilny miotał się w kręgu żelaznych, łapczywie rozwartych na kształt kielicha ku górze, obramowań. Tylko ognistymi bryzgami, rozsiewanymi szeroko poza obręb kadzi, próbował jeszcze dać upust swej bezsilnej, ujarzmionej mocy.

Jodko, cofnięty wstecz o kilka kroków, stał wpatrzony w mieniący się białym złotem potok. Na twarzy szerokiej, kościstej, gościł uśmiech, płynący gdzieś z serca. Cieszył się, cieszył mocą człowieka, cieszył własną potęgą, zdolną opętać groźny żywioł, radował dogłębną satysfakcją dokonanej pracy.

Opodal stojący, czujny na wszystko stary Bargieł, pykał ze swej lulki, też mając oczy wlepione w jaśniejącą strugę.

I żużlowi, gotujący się do nowego, cięższego etapu pracy, również nie mogli oderwać oczu od syczącego, błyskającego strumienia.

Wszyscy widzieli to już setki, tysiące razy. Życie jak Bargiełowi, spływało im na oglądaniu, przygotowywaniu i wysiłkach nad wydobyciem z czeluści piecowych szarego złota. A jednak tak samo silnie zawsze, nieodmiennie, jak urzeczeni dziwną baśnią dziecięcych lat, wlepiali jasny, wyblakły od ogni piecowych wzrok na ten kanał, srebrzący teraz, rozsiewający wokół potężne światło, przebijające najciemniejsze nawet kąty olbrzymiej hali.

Nie zawsze umieli to nazwać, określić, ale czuli, że tu, w tym widoku płynącej surówki, w tym blasku i syku — kryje się treść ich życia, ukochanie, przywiązanie, poczucie więzi mocniejszej od niebezpieczeństw, od śmierci nawet, więzi, spajającej ich dusze i serca na zawsze już z hutą. Nie było w tych duszach i sercach lęku, była odwaga, śmiałość, była siła miłości przemożniejsza nad lęk — miłości pracy.

Jeden tylko Kwaśniak niechętnie spoglądał na białą, drgającą kresę, pod ostrym kątem zginającą się od hali ku poziomowi podwórza, gdzie na torach stały napełnione teraz kadzie. On nie czuł w sobie powołania hutnika. Nie był z tych, dla których ta praca, choć i źle często płatna i trudna, ryzykowna, żmudna i zżerająca zdrowie, staje się nieodzowną, związaną z ich życiem tak, jak matka związana była z ich przyjściem na świat. Kwaśniak był hutnikiem z musu. Bo nie miał innej pracy w tych ciężkich czasach, a tu się właśnie dlań miejsce znalazło. Ale szukał nadal czegoś innego, gotów każdej chwili porzucić to piekło, przeniesione w wymiary ziemi.

Pozostali wyczuwali dokładnie, choć przecie nigdy mowy na ten temat nie było, odrębny klimat psychiczny duszy Kwaśniaka. I trzymali się odeń, nieraz, a nawet najczęściej podświadomie, z daleka. Nie było więzi, któraby ich łączyła. Nie było tego wspólnego pietyzmu pracy, w narzekaniach tak zwyczajnych nie taił się jednak podkład uczuciowy, że jednak, że mimo, że choćby jeszcze gorzej, a oni na hucie zostaną. Bo tak być musi. Bo po to zostali hutnikami.

Poto nimi były ich ojce i dziady, będą synowie i wnuki.

Kwaśniak wyczuwał tę atmosferę niechęci, roztaczającą się wokół niego. Gorzkniał coraz bardziej i coraz bardziej nienawidził swojej pracy, huty, ludzi pracujących z nim razem. I teraz, miast urzeczony jak inni, wpatrywać się w rwącą lawinę surówki, z niechęcią obserwował skupiony, pełen wewnętrznego, radosnego napięcia wyraz twarzy małego Gejgała, który niedawno tak trwożnie reagował jeszcze na głupie bajdy o duchu wielkopiecowym.

Ruszyli znów wszyscy do pracy. Dwaj kanałowi szybkimi, zręcznymi ruchami łopat, zasypywali piaskiem wylot koryta do napełnionej już kadzi. Żelazo zabulgotało gniewnie grubym chrzęstem i sykiem, a potem z impetem sunęło w świeżo otwarte, nowe koryto, nową przepaść, zamkniętą u dołu ciasnym kolskiem nowej kadzi.

Bargieł przyniósł w pobliże rynny dwie małe foremki żelazne. Obok uklepał piasek i zrobił w nim drążkiem dwa otwory. Wtedy chochlą o długiej rączce zaczerpnął z kanału nieco surówki. Napełnił nią jedną foremkę nieco z zagłębień w piasku. Pierwsza próbka.

Równocześnie do roboty zabrali się żużlowi. Pierwszy impet wylewającej się surówki minął. Napełniała się nią już druga kadź. Poziom roztopionego żelaza obniżył się w czeluści pieca tak znacznie, że z otworu spustowego wypływać począł z nią razem i lżejszy, utrzymujący się na powierzchni, żużel. Dobiegał do kadłubka i zatrzymując się na chwilę, skręcał bocznym kanałem na tym samym poziomie. Surówka cięższa wpadała w otwór małym spadkiem, a potem wychylała gwałtownie, z sykiem do góry, płynąc nadal sobie tylko wyznaczonym korytem.

Bargieł znów podszedł do zabijarki. Nacisnął ziekka korbę. Z wylotu maszyny wychynęła gruba, ściśnięta kicha. Gorąco panujące dokoła, bijące żarem niezwykłym od dyszy spustowej, ścięło glinkę w twardą grudę. Stary garowy obciął ją łopatą, uchylając jednocześnie głowę przed bijącym od spustu żarem i padającymi wokół odpadkami.

Druga kadź surówki dopełniała się powoli. Majster Gardoch wyłonił się nagle zza wielkiego pieca, badawczym spojrzeniem oka zlustrował całość pracy. Podszedł nad skraj hali i przechylił się poprzez barierkę, zaglądając do kadzi napełnionych surówką. Potem musnął wzrokiem halę i przygotowane na niej starannie piaskowe wlewnice. Starszy z formierzy przyklepywał coś tam jeszcze łopatą. Dwaj inni stali z takimiż łopatami u skrętu obecnego koryta płynącej lawy, gotowi do zasypywania przewodu i skierowania białego potoku w przeciwną stronę.

Gardoch, kołysząc się na swych potężnych nogach olbrzyma, z przedziwną lekkością i zręcznością, jakby w przeciwwadze własnemu ogromowi, przeskakiwał teraz misterne wiązania form piaskowych.

Stary Bargieł chwilę spoglądał za nim, a potem zwrócił wzrok ku Kępie, obserwującemu stan napełnienia kadzi. Właśnie podniósł rękę i krzyczał ostrzegawczo — dość. — Głos jego prawie nie dochodził, ale ruch ręki zrozumiały był w pełni dla wszystkich. Formierze porwali za łopaty. Szybkimi ruchami zasypywali kanał odprowadzający żółtym, mieniącym się złociście w blasku żelaza piaskiem.

Prąd surówki drgnął, zawahał się. Potem wychynął groźnym sykiem i powiał kłębem pary — to reszta wody w źle przesuszonym piasku trysnęła w górę. Wtedy lawa zabulgotała, zaszypiała, stanęła bezradnie, jak małe dziecko przestraszone nieoczekiwaną przeszkodą. Na moment potok ognia wezbrał w swym korycie, aż formierze, w obawie przerwania, podsypali piaskiem wał obronny.

Powoli, spokojnie jak rozjuszony byk spod oka upatrujący ofiary, zawracała masa surówkowa na nową drogę, zrazu niechętnie chwytała ją w swe objęcia, a potem, ze znanym zawadiackim gwizdem, zdobywczą, runęła kanałem wiodącym na halę.

Formierze czujni, baczni, z rajmerami w rękach śledzili pilnie każdy ruch wyzwolonej z więzi piecowej stali. Mrużyli oczy od blasku, przecierali zatzawione okutanymi w grube rękawice, dla ochrony przed żarem, pięściami, a potem zgięci, odgarniali piasek w miejscach, gdzie osypany niebacznie hamował planowy bieg gorejącego żywiołu.

Eugeniusz Paukszta

D. P. STERNBERG



W kuźni drzeworyt

JERZY SZANIAWSKI

KOWAL PIENIĄDZE i GWIAZDY

*

Fragment drugiego aktu. Dzień. Lato. Słońce. Kuźnia otwarta. KOWAL, PANI i JAŚ

KOWAL *(patrząc w ziemię)*: Nie mówił... hm... nie mówił *(po chwili zerknął na gościa podejrzliwie)*: A o pieniądzach nie mówił?

PANI: O jakich pieniądzach?

KOWAL: No o pieniądzach, co je miał przy sobie pani ojciec.

PANI: Nie. Nic o tym nie wiem.

KOWAL: Nie wie pani. Hm. Nie wie. No to jak pani tu jeszcze parę dni pobędzie, to się pani dowie od ludzi. *(po chwili)* Tymczasem ja pani powiem, co ja wiem. *(po chwili)* A gdzie pani mieszka?

PANI: W miasteczku. W hotelu. Tam gdzie wymalowany jeleń.

KOWAL: Aha... „Pod jeleniem". Na rynku. U Naglowej. Naglowa nic nie mówiła pani?

PANI: Zauważyłam tylko, że tam wszyscy bardzo interesują się moją osobą i dlatego właśnie wszelkich rozmów unikam. Nie, nic nie słyszałam.

KOWAL: Tak... To ja pani opowiem. *(po chwili)* Po śmierci ojca pani zjechała się komisja. I sędzia i doktór i policja i wójt — wszystko jak należy. Zaczęli od tego, czy to nie było morderstwa? Uznali, że nie. Zresztą znaleźli przy zmarłym receptę, co mówiła, że już było z nim niedobrze. Zaczęli mnie i żonę wypytywać o to i owo — wreszcie sędzia zapytał, gdzie są pieniądze, które nieboszczyk miał przy sobie. Bo w portfelu było tylko trochę drobniejszych papierków. A kupiec jechał na jarmark kupować konie, więc musiał mieć więcej. A ja na to: „tak" jechał na jarmark, więc musiał mieć pieniądze. Ale ja tych pieniędzy nie widziałem". Przeszukali wszystko przy zmarłym dokładnie. Pokręcili głowami. Ciało zabrali. Jeszcze mnie wzywał sędzia śledczy. Pytał czy nikogo więcej w domu nie było? Kręcił się wtedy ktoś koło domu, ale w kuźni nie był... Zapisano to w protokóle.

JAŚ *(wstał z pieńka, podszedł pod kroków, patrzy na pole)*.

KOWAL: Pytał mnie jeszcze sędzia niby nawet grzecznie ale coraz to takie zadał pytanie, rozumie pani...

PANI: Tak, rozumiem. Nazywa się to, — że „wziął pana w krzyżowy ogień pytań".

KOWAL: Właśnie. Ale ja swoje: „pieniędzy nie widziałem".

PANI: Przykro mi, że właśnie to mój ojciec narobił panu, oczywiście niechcący, tyle nieprzyjemności. Ale wreszcie skończyło się — miał pan już spokój.

KOWAL: Spokój. Skończyło się mówi pani. Tak. Za rękę mnie nie złapali. Pani rozumie, co to znaczy, jak mówią o człowieku, że „za rękę go nie złapali". Za kratą nie siedziałem. To prawda. Ale od tej pory zaczęła się moja męka. Ludzie zaczęli coś tam brzęczyć, przebąkiwać, to i owo, coś tak nie wprost, ale dookoła, ten przymruży oko, a tamten chrząknie, chociaż nic tam w gardle mu nie przeszkadza i tak, ja tego niby nie widzę, niby nie słyszę, ale — coraz to mi więcej. Pobudowałem się, bom się przedtem spalił: ludzie — „ho, ho — ładnie się pobudowałem". Pogrzeb żony — cóż, w kościele było dużo zapalonych świec i grały organy — to ludzie zaraz nie o tym, co we mnie było w tej chwili — tylko zaraz obliczać, wiele to kosztowało. Córka do szkół, do miasta — zaraz „hm, hm; no, no". A to wszystko za te pieniądze, com je sobie przygarnął.

JAŚ: *(znów usiadł na pieńku)*.

PANI: Panie Luśnia...

KOWAL: Zaraz, zaraz. Jeżeli kto chce być sprawiedliwy, to nie może się ludziom zanadto dziwić. Ojciec pani, pan Kruk, wszyscy wiedzieli, że był to taki kupiec, co utargował na jarmarku i sześć i dziesięć i piętnaście koni. A gospodarze za konie w tym czasie brali tylko złote. Nie ma złota, nie ma konia. Więc pieniądze pani ojciec miał. Ale ja gościa w swoim domu nie okradłem.

PANI: Panie Luśnia! Nie przyszłam tu do pana, żeby pytać o pieniądze. Zresztą pieniędzy mam dosyć. Tego i owego w życiu mi często brakowało, ale nie pieniędzy. Im więcej wydawałam, tym więcej przypływało. Widocznie urodziłam się pod taką hojną gwiazdą.

KOWAL *(żywiej)*: Pod gwiazdą pani powiada?

PANI: Tak mówią... Posiadłość po ojcu kazałam sprzedać — przysłali mi pieniądze a i to nie miało dla mnie znaczenia. Więc i to złoto, które ojciec miał przy sobie... *(wstaje)*. Jest pan dzisiaj rozgoryczony, rozumiem, może jutro pomówimy o tym, z czym tu przyszłam. Ludzie... Niech pan nie zwraca uwagi na to, co ludzie powiedzą. Gdybym ja słuchała tego co ludzie o mnie mówią, czułabym się czasem czarna jak kominiarz. E, panie... niech pan sobie tymi pieniędzmi głowy nie zawraca. Do widzenia! *(podaje rękę kowalowi)* Do widzenia Jasiu! *(Pożegnała go ruchem ręki, wychodzi)*.

JAŚ: Do widzenia *(ukłonił się melonikiem)*.

KOWAL (zamyślony): Tak łatwo jej powiedzieć, niech sobie pan głowy nie zawraca. Po osiemnastu latach ona mi to mówi... Chociaż trochę mi lżej, że nie ma pretensji. Czy wierzy, że to nie ja? Kto ją wie... *(po chwili)* Ma pieniądze, powiada... Tańczy... *(teraz już więcej do Jasia)* Czy nogami to można tak dużo zarobić?

JAŚ: Można.

KOWAL: A cóż — ty? Tak... Dawno cię nie widziałem. Widzisz ja już siwy — ty czarny.

JAŚ: Podczerniony.

KOWAL: Nosi cię wciąż po świecie, to i owo słyszałeś... A o tym, że szczęście zależne jest od gwiazd — o tym toś ty nie słyszał?

JAŚ: I ona przed chwilą przecież powiedziała, że się widać pod taką gwiazdą urodziła, że nie brak jej pieniędzy.

KOWAL: Właśnie tak mówiła. A ty w to wierzysz?

JAŚ: Że jej gwiazdy dają? A no może... zwłaszcza jak jej ktoś do tego z pugilaresu dołoży.

KOWAL: Każdego pytam, czy w te gwiazdy wierzy.

JAŚ: Że pod taką jestem urodzony co daje pieniądze w to — na pewno nie wierzę. Ale, żem jest urodzony pod ciemną, albo wykolejoną... to kto wie, może i prawda.

KOWAL *(chodząc, do swoich trapiących myśli)*: Łatwo jej powiedzieć — nie zawracać sobie głowy. Nie zważać, co ludzie powiedzą... *(po chwili)* Opowiedz co o sobie — chodzisz tu i tam... Hm... ze skrzypcami chodzisz... Tak. Jakie to zajęcie?... Czy wiesz co na wsi o takich jak ty mówią?

JAŚ: No?

KOWAL: „Z muzykanta, ogiera i byka nie ma robotnika". Cóż ty na to?

JAŚ: Ludowe i jędrne.

KOWAL *(zamyślił się)*: Hm. Muzyka. Skąd to się bierze taki ciąg do muzyki?

JAŚ: Powiadają, że — z nieba, albo — .., że to dziedziczne.

KOWAL: Dziedziczne? To niby jak?

JAŚ: A no... jak ci powiedzieć... był sobie taki, co nazywał się Bach...

KOWAL: Bach? Tu młyn na Górnych Stawach miał Bach.

JAŚ: Nie, to nie ten. Był sobie taki Bach i grał. Co mu się narodzi syn — to gra. Co mu się narodzi wnuk — to gra.

KOWAL: Co Bach — to muzykant?

JAŚ: Tak.

KOWAL: Dobrze grali?

JAŚ: Dobrze.

KOWAL: To z Lutrów?

JAŚ: Tak.

KOWAL: Hm... grali *(po chwili zamyślenia)* A wiesz? W tym może jest i coś z prawdy: takie — przechodzenie. Przyprowadził mi tu kiedyś kobyłkę, okułem ją na przednie nogi, stała sobie spokojnie, ładnie — biorę się do zadu — a ta, ani dostąp! Mówię: „to musi być po ogierze z Sadkowic". Powiadają — „tak". Bo tamten był taki sam: na przód daje się okuć — a do zadu ani dotknij; mało ludzi nie pozabijał. Tak... w tym coś jest... Nie tylko tak — skład przechodzi ze starego na młodego, nie tylko głowa, noga, grzbiet, kość — ale i narowy. Tak... w tym co o tych Bachach mówisz, to może być prawda: przechodzi. Z ojca na dziecko — przechodzi. *(Zamyślił się. Po chwili:)* Chociaż? — Stary Kruk nie tańczył, a jego córka? — A moja córka?

JAŚ: Co — twoja córka?

KOWAL: Ano, rwie się do grania. — Na harfie gra.

JAŚ: *(z przeraźliwym rozświetleniem w głowie)* — Dobrze gra?

KOWAL: Podobno dobrze.

JAŚ: *(przechodzi przez scenę, przejęty tym co usłyszał, — zdumiony i wzruszony)*

KOWAL: Ale powiadasz, że to może przyjść, że takie uzdolnienie może przyjść z nieba?

JAŚ: Tak.

KOWAL: Chyba... bo ja z tą na przykład muzyką... No bywa, że czasem przyjdzie tu pod kuźnię taki jak ty i gra. Nie przepędzę go, wspomogę — ale żebym się na tym bardzo rozumiał... Nawet kiedyś uczył mnie jeden na harmonii. Rozciągnąć, to ją rozciągnąłem, skurczyć — tom ją skurczył — wiedziałem nawet gdzie przycisnąć „a" — ale z drugimi literami nie mogłem dać rady, gdzie tam „b" albo „z". No,... żona. Tak, ona podśpiewywała nawet czasem. Tak smutno... ale ładnie.. i mówić ładnie umiała... *(Zachmurzył się)* Zabili ją! Słyszysz? Zabili! Zaczęła schnąć od tej pory, co ludzie zaczęli o nas gadać. *(Pogroził w stronę wsi)*. Łajdaki!

STEFAN LICHAŃSKI

PROZA JERZEGO ANDRZEJEWSKIEGO

„...Ciemność go zewsząd ogarniała. Cisza była, lecz w nim samym kotłował się i rwał zdławiony, chrapliwy krzyk. Słyszał go tak wyraźnie, jakby obok, w głębi mroku, krzyczał człowiek. Usiadł i głowę pełną jątrzącego wrzasku ścisnął dłońmi. Lecz krzyk nie ścichł. Skowyczał pod czaszką. Cała ciemność nim szczekała".

„Niejedno rozczarowanie przyniosły mu ostatnie lata. Samo życie zdzierało brutalnie z wielu prawd powabne złudzenia, zmazywało sztuczną szminkę, odsłaniając próchno w środku i odór zgnilizny".

„Jeszcze nigdy w życiu nie czuł się tak opuszczony i tak gorzko i okrutnie zawiedziony w swoich pragnieniach i nadziejach. Świat, który przez wiele lat spływał krwią, znów otwierał nie zagojone rany i nienawiść i pogarda wraz ze ślepym okrucieństwem dalej toczyły chore ludzkie serca".

Cóż to: Miciński? Żeromski? Przybyszewski? Nie, bynajmniej. To próbki najnowszej, powojennej już prozy polskiej, fragmenty z „Popiołu i diamentu" Andrzejewskiego. Nie inaczej przedstawiał się jednak styl tego autora i w jego poprzednich książkach. O ileż więcej tego rodzaju kwiatków znaleźć byśmy mogli w „Ładzie serca"! A przypomnijmy sobie opowiadanie (czy raczej poemat prozą) „Warszawianka" z tomu „Noc", napisane w całości takim właśnie młodopolsko-lirycznym stylem.

Andrzejewski ucieka przed swoim modernizmem w realizm rozumiany jako kult szczegółu, protokólarna dokładność w opisie realiów i naturalistyczna wierność, „życiowość" dialogu. Wystarczy jednak przyjrzeć się dokładniej jego metodzie pisarskiej, by zorientować się, że ten realizm (czy raczej autentyzm), to po prostu maska, próba ukrycia autorskiej bezradności wobec świata rzeczy i ludzi.

Andrzejewski podkreśla z upodobaniem rozmaite drobne szczegóły, które mają świadczyć o tym, że autor bardzo dokładnie obserwuje swoich bohaterów, że staroświeckie psychologizowanie chce zastąpić opisem ich zachowania się, analizą dostrzegalnych dla obserwatora z zewnątrz gestów. Ale przyjrzyjmy się postaciom ostatniej jego powieści, gdy zapalają one lub „rozgniatają" w popielniczce papierosy, gdy wypijają duszkiem filiżankę kawy lub nagłym ruchem przekręcając kontakt zapalają światło. Za każdym razem ich gest zewnętrzny jest jedynie *znakiem aktualnie zachodzącego przeżycia psychicznego.* Andrzejewski nie stara się charakteryzować bohaterów za pomocą ich form zachowania się utrwalonych, często powtarzanych (sposób ubierania się, jedzenia, załatwiania sprawunków itp.), mogących nam dać pojęcie o *strukturze psychicznej,* o *typie osobowości,* co nie tylko orientowałoby nas odnośnie danej postaci, a i umiejscowiałoby zarazem ją społecznie i czasowo, gdyż takie zeschematyzowane już niejako formy bycia odsłaniają nam najlepiej socjalną przynależność jednostki oraz jej ewentualne odchylenia od obyczajów i charakterystycznych manier gestykulacyjnych jej czasu. Pseudobehavioryzm charakterologiczny Andrzejewskiego poluje tylko na moment, na stan chwilowy, usymbolicznia aktualnie zachodzące „gesty wewnętrzne", ale ich nie wyjaśnia i nie łączy w jednolite konstrukcje charakterów umiejscowionych w jasno zarysowanym układzie odniesienia. Spod bigoterii szczegółu wychyla się kult momentu, jednorazowego przeżycia, nastroju, — wychyla się liryzm śledzący drgnienia „nagiej duszy", czekający na „godzinę cudu", w której pod wpływem jakiegoś potężnego wstrząsu odsłoni się nagle „istota osobowości", kiedy spod nacisku faktów i okoliczności zewnętrznych wyjrzy „prawdziwy" charakter danego człowieka.

Nie przekonywująco wypada u Andrzejewskiego również naturalność dialogu, naturalność posunięta aż do naturalistycznego kopiowania mowy potocznej (np. rozmowy Chełmickiego z Krystyną i Staniewiczową w „Monopolu"), zwłaszcza że jaskrawo odbija referatowy charakter rozmów „zasadniczych" i dłuższych monologów. Zresztą i te partie naturalistyczne nie są nazbyt zindywidualizowane, nie zarysowują mocno odrębnego stylu poszczególnych postaci, przeciwnie: wszystkie one mają stereotypową formę wypowiedzi obliczonej na wywołanie wrażenia wiernej reprodukcji podsłuchanego gdzieś w kawiarni czy na ulicy dialogu.

I tu więc próba realizmu nie wypada zadowalająco, tak że coraz mocniej utrwala się u nas przekonanie, że dla Andrzejewskiego „rzeczywista" realność — to realność stanów psychicznych i problemów intelektualnych, — a świat rzeczy to tylko sceneria. Tak było w „Ładzie serca", tak jest i w „Popiele i diamencie".

A teraz sprawa metody łączenia elementów dzieła w jedność, podstawowa zasada kompozycyjna. Przypominają się tu rozważania Huxleya z „Ostrza na ostrze" na temat zastosowania zasady muzycznego kontrapunktu w budowie powieści. Nie wydaje się, żeby Andrzejewski korzystał świadomie z pomysłów angielskiego pisarza, ale stwierdzić należy, że kompozycja „Popiołu i diamentu" ma charakter muzyczny. W rozmowie nad zwłokami zamordowanych robotników po raz pierwszy wypływa zagadnienie sensu życia („Jak długo tacy ludzie będą musieli ginąć? To nie pierwsi". — „I nie ostatni — odparł Szczuka. — Przestrasza was to?" Robociarz wzruszył ramionami. — „Mnie? *Każdy chce żyć* (podkr. moje). Ale nie jestem znów taki strachliwy"). Oto motyw zasadniczy, który będzie w powieści wracał raz po raz. Raz po raz ktoś zastanawia się czy warto żyć, usprawiedliwia swoje postępowanie instynktem samozachowawczym, czy też pyta o normy, jakimi powinniśmy się w tej kwestii kierować. Motyw ten przewija się przez wszystkie wątki powieściowe, stale odchodzi i powraca kwestia ważności życia i sensu życia, by rozwiązanie swoje znaleźć w pogrzebowej mowie Szczuki. Zamknięcie stanowią „korespondujące" ze sobą opisy ostatnich chwil Szczuki i Macieja: fakty mają swoją wymową stwierdzić ostatecznie słuszność postawy pierwszego z nich i beznadziejne zabłąkanie się drugiego.

Tłumaczone na język literatury malarstwo symboliczne i muzyka: oto formuła, która wystarcza, by zaklasyfikować Andrzejewskiego do szeregu naszych postmodernistów, niezależnie zupełnie od analogii łączących jego powieść z utworami takimi jak „Ozimina", „Wesele", „Przedwiośnie", analogii zresztą przeważnie błahych i czysto zewnętrznych.

Warto tu przypomnieć to, co swego czasu pisał na temat „Ładu serca" Ludwik Kamykowski („Na marginesie utworów J. Andrzejewskiego" — „Marchołt", nr 17): „Już poprzednio nasunęło się pod pióro nazwisko Bernanosa i tytuł jego powieści „Pod słońcem szatana". Robiło to zresztą wielu innych, którzy pisali o książce Andrzejewskiego. Szukano podobieństw i już układano, na modłę od dawna w Polsce oklepaną, formułkę: polski Bernanos, obu przecież Jerzy na imię... Mnie się wydaje, że tego rodzaju geografia literacka jest nieco mylna... Problematyka Andrzejewskiego leży raczej gdzieś na skrzyżowaniu się dróg Żeromskiego i ścieżek Bernanosa, Nałkowskiej i Kossak-Szczuckiej z liryką neoromantyzmu i Staffa, niż „pod słońcem szatana". A dalej: „Mimo wszystkich słów i zapewnień Andrzejewski bliższy jest religijności czysto uczuciowej, pojęciowo bliżej nieokreślonej (chociażby ujętej w formy katolickie) niż prostych zasad katechizmowych i ich życiowych konsekwencji... Jeżeli powieść Andrzejewskiego można by uznać za powieść katolicką, to jedynie ze względu na jej podkład uczuciowy, a nie ze względu na jasną dla autora podbudowę dogmatyczną". Pokrewnej natury zastrzeżenia zgłosił pod adresem „Ładu serca" entuzjastycznie zresztą piszący o tej książce Teodor Parnicki („Ateneum", nr 6).

Postmodernistyczna proza Andrzejewskiego stała się w „Ładzie serca" kształtem literackim koncepcji artystycznej i intelektualnej wyrosłej z natchnień owego katolickiego modernizmu, który starał się stworzyć religię czysto uczuciową, „wyzwoloną" z dogmatyki i obrzędowości, rozpływającą się w mgławicę nieokreślonych prywatnych „doświadczeń religijnych". Po „Popiele i diamencie" historia się powtórzyła i znów niemal wszyscy krytycy Andrzejewskiego stwierdzają, że książka jego jest ideologicznie wieloznaczna, nieokreślona. Po fazie modernizmu katolickiego przyszła faza modernizmu socjalistycznego, ale to tylko zmiana *tematyki zagadnieniowej.* Zasadnicza postawa pisarska Andrzejewskiego pozostała niezmieniona, tylko że teraz tym mocniej zarysowały się jej braki. Niejasność problematyki „Ładu serca" można było od biedy ukryć poza frazeologią nie tyle katolicką ile raczej jakąś mgławicowo-chrześcijańską, ale w powieści o tematyce społeczno-politycznej markowanie rzeczywistej problematyki jej pozorami, samą tylko zewnętrzną fasadą („autor poruszył zagadnienie...") musiało zawieść kompletnie. Weźmy do ręki „Popiół i diament".

Oto Chełmicki podczas pogrzebu zamordowanych przypadkowo robotników przeżywa walkę duchową: zabić Szczukę czy nie? Ani razu nie posłuży się Chełmicki w tej walce argumentami ze świata konkretu, nie postawi sobie pytania: kto ostatecznie ma rację? — Londyn czy Warszawa? czy życzę sobie rządów sanacji lub sanacyjno-endecko-WRN-owskiego trójprzymierza, czy też nie? Przecież ostatecznie zamach na Szczukę to zamach polityczny. Ale Chełmicki przeżywa wyłącznie stany rozterki moralnej, nasłuchuje, co powiedzą jakieś nieokreślone bliżej „spoczywające w człowieku" prawdy i jakieś tajemnicze „głosy wewnętrzne".

Z jakiej mgły — warto zapytać — utkana jest ta „prawda wewnętrzna" Macieja? Bo jest ona jakoś taka ni z pierza ni z mięsa. Mieści się poza polityką i religią, poza biologicznymi impulsami i poza potocznymi zdrowym rozsądkiem. Zdaje się, że jest ona niczym więcej jak tylko właściwą danemu indywiduum *sumą samowiedzy kulturalnej współczesnego Europejczyka,* przyswojoną tradycją inteligenckiej obyczajowości i moralności. Rzecz oczywista, że jak na sytuację, w której znalazł się Maciej, przydatność takiej „prawdy wewnętrznej" jest równa zeru.

Wielu krytyków chwali powieść Andrzejewskiego za jej wysoki (podobno) artyzm a gani ją za niedociągnięcia ideologiczne. Jednym słowem: z „formy" — bardzo dobrze, z „treści" — trzy z minusem. Sądzę, że ocena ta określa jedynie gusty literackie krytyków Andrzejewskiego, ale nie jego książkę. Moim zdaniem jej struktura formalna i ideologiczna odpowiadają sobie wprost idealnie. Malarsko-muzyczny symbolizm z próbami zastępowania szczegółowością i dokładnością w opisywaniu realiów realistycznej wizji świata pasuje doskonale do modernistyczno-inteligenckiego „dramatu dusz" podstawionego na miejsce rzeczywistego konfliktu sił społecznych i politycznych. To nie jest „mały realizm", jak chce Kott, ale powieściowy symbolizm w stylu „Róży" czy „Żywych kamieni" maskowany pseudo-realistyczną fasadą ku naturalizmowi ascylującej opisowości.

Czym właściwie żyje „Popiół i diament"? Co zapewniło tej książce tak wielki rozgłos i to nie tylko w sferach literackich, ale również wśród czytelników? Swego czasu pisał już Michał Chmielowiec o dokonanej przez Andrzejewskiego *rehabilitacji fabuły,* wskrzeszeniu zasady, że „w powieści musi się coś dziać" („Ateneum", nr 6). Ale czy fabularność prozy Andrzejewskiego ma coś wspólnego np. z powieściopisarstwem realistycznym XIX wieku? Nie, stanowi ona raczej nawiązanie do wzorów romantycznej powieści poetyckiej, której tradycje godzi z wyszlachetnionymi, oczyszczonymi z cech pośpiesznej fuszerki i zbyt jaskrawego efekciarstwa elementami romansu sensacyjnego. Zachodzi wyraźny związek między fabułą książek Andrzejewskiego z jej kalejdoskopową zmiennością obrazów i nastrojów, szybkim tempem wydarzeń, obfitością emocjonujących epizodów a strukturą ideologiczną tych książek, z właściwą jej rewią różnych postaw duchowych i tendencji ideologicznych, wybór między którymi pozostawiony jest właściwie naszemu gustowi (bo nie można uznać w tym wypadku za decyzję zaleconą przez autora jego pokłonów pod adresem instytucji (dawniej religijnych, dziś politycznych), gdyż spoza tego „instytucjonalizmu" wyziera po prostu bezradność zabłąkanego inteligenta, który pragnąłby, aby jakiś ponadjednostkowy, o olbrzymim znaczeniu autorytet potwierdził mu jego istnienie).

Otóż właśnie ta obfitość faktów (awantur) i problemów (wzmianek o problemach) daje wrażenie wielkiej żywości i bogactwa, zwłaszcza że Andrzejewski jest technikiem literackim naprawdę wysokiej klasy. Umie on zahypnotyzować czytelnika swoim nasyconym emocjonalnością stylem, zaskoczyć go i olśnić takim nawet afektem, który zdaje się należeć do najbardziej ogranych, umie w nowy a zawsze zręczny sposób zagrać na tych strunach wrażliwości, o których wiadomo, że czekają tylko na najlżejsze choćby dotnięcie. W tym doskonałym wręcz majsterstwie literackiego efektu przypomina mi on Axela Munthe, zwłaszcza że podobnie jak ten ostatni umie prześlizgiwać się po samej krawędzi banału i melodramatu, a jednak nie przekroczyć niebezpiecznej granicy. Co zaś najbardziej zbliża tych dwu pisarzy — to zręczność w delikatnym a przecież bardzo sugestywnym podkreślaniu mimowolności (pozornej) swoich efektów, stałe granie na wzbudzenie wrażenia, że twórczość ich ma charakter inspiracyjny, że to swobodna, od niechcenia jakby snuta improwizacja.

Książki Andrzejewskiego olśniewają, fascynują, atakują czytelnika z rozmaitych pozycji, a przecież ostatecznie *nie zobowiązują,* nie narzucają konieczności przyjęcia określonej postawy, co najwyżej — sugerują pewne jej możliwości. W tym właśnie leży ich urok, że stwarzają dla czytelnika okazje do przymierzania rozmaitych kostiumów ideologicznych bez obowiązku wybrania sobie któregokolwiek z nich, w tym „obiektywiźmie" wiecznego katechumeństwa, który w połączeniu z kokieterią formy nieodparcie pociąga i kusi.

Andrzejewski jest bezspornie najlepszym u nas w tej chwili beletrystą. Umie zainteresować, wzruszyć, wywołać zamyślenie; umie trafić do starszego pokolenia, które widzi w nim kontynuatora tradycji prozatorskich Żeromskiego, Berenta, Przybyszewskiego, do młodszego, które chętne dopatruje się w nim nowatora i rewizjonisty; może go czytać z przyjemnością profesor uniwersytetu i pensjonarka, bo każdy znajdzie coś dla siebie w barwnym kalejdoskopie jego prozy.

Perspektywę jednak, z jakiej należałoby patrzeć na jego twórczość, zepsuła nagroda „Odrodzenia": wywindowano „Popiół i diament" na zbyt wysoki piedestał i stąd tyle nieuzasadnionych pretensji krytyki do autora, stąd złudzenie, że ta ostatnia książka stanowi w jego dorobku pozycję wyjątkową. Trudno, chcieliśmy i my mieć coś w rodzaju „Oziminy", „Wesela" czy „Przedwiośnia". Przy pierwszym, pobieżnym czytaniu „Popiołu i diamentu", zwłaszcza jeżeli żyje się pod sugestią tęsknoty za „książką pokolenia", można istotnie ulec wrażeniu, że jest w tej powieści coś, co ją do odegrania takiej roli przeznacza.

Zestawienie jednak „Popiołu i diamentu" z dziełami Berenta, Wyspiańskiego, Żeromskiego jest grubą przesadą (co do mnie skłonny byłbym szukać odpowiednika dla przedwojennej fazy twórczości Andrzejewskiego w „bogoiskatielstwie" Mereżkowskiego, a dla powojennej u Romanowa — tego od „Trzech par jedwabnych pończoch"). Przede wszystkim: książka ta nie mieści się w kręgu literatury ziszczającej czy walczącej ale w kręgu literatury konstatującej. Ktoś pisał, że dużo jest w tej powieści popiołów ale mało diamentów. Andrzejewski nie mógł pokazać diamentów, bo musiał by wtedy wyjść z własnej skóry: postulować, wytyczać drogi, rzucać programy. Dylematu „popiół czy diament" w powieści w ogóle nie ma, jest tylko efektowna metafora, figura stylistyczna występująca zamiast stwierdzenia, że to „chwila bardzo osobliwa". Jest w niej natomiast pokazany w sposób bardzo efektowny i zręczny cykl obrazów z życia przeważnie inteligencji nie mogącej sobie dać rady z tą „chwilą osobliwą". Nie spełniając zamówienia na epopeję narodową jest ta książka niewątpliwie ciekawym dokumentem epoki i to zarówno jako jej obraz i jako — eksponat.

WACŁAW KUBACKI

KRZYK JARZĘBINY

Czytana prapremiera" opowieści dramatycznej Wacława Kubackiego o przyjacielu lat młodzieńczych Juliusza Słowackiego odbyła się dnia 27. 10. br. w Bydgoszczy w ramach „87 środy literackiej". W niedługim czasie „Krzyk jarzębiny" pojawi się na scenie jednego z teatrów stołecznych.

Taras jak w pierwszym akcie

LUDWIK SPITZNAGEL i LAURA *wychodzą z parku. Godzina poranna. Laura w różowej sukni. Ludwik Spitznagel ma popielaty frak i spodnie koloru perłowego.*

LUDWIK SPITZNAGEL: W czasie spaceru prześladowała mnie fraza mego dawnego wiersza: Błysnął poranek. Ach powstań Alino!. Powstań i łąki pożegnaj zielone.

LAURA *z lekkim wyrzutem:* Pan już myśli o pożegnaniu.

LUDWIK SPITZNAGEL: Wydało mi się, jakby pola i łąki skądś znały moje rymy i czekały dzisiejszego dnia, żeby mi je przypomnieć.

LAURA: To poezja, co pan mówi!

LUDWIK SPITZNAGEL: Kiedy ja ich naprawdę nie pamiętałem!

LAURA: Natura bywa nieraz dziwna.

LUDWIK SPITZNAGEL: Muzyka jest dziwniejsza i bardziej tajemnicza.

LAURA: Także w przyrodzie mamy niespodzianki i powikłania.

LUDWIK SPITZNAGEL: Czy może być jednak coś bardziej prostego, jak żółty łan łubinu, który nas kiedyś oślepił pod lasem?

LAURA: Niedaleko potem wybiegł nam naprzeciw, jakby dla ochłodzenia oczu, sznur modrego lnu. Momentalnie odzyskaliśmy kolorystyczną równowagę.

LUDWIK SPITZNAGEL: Len i łubin to zieleń pól rozłożona na błękit i złoto, na niebo i słońce. Zieleń, która istnieje w dwu nic o sobie nie wiedzących motywach.

LAURA: Przyroda lubi przemilczać i taić.

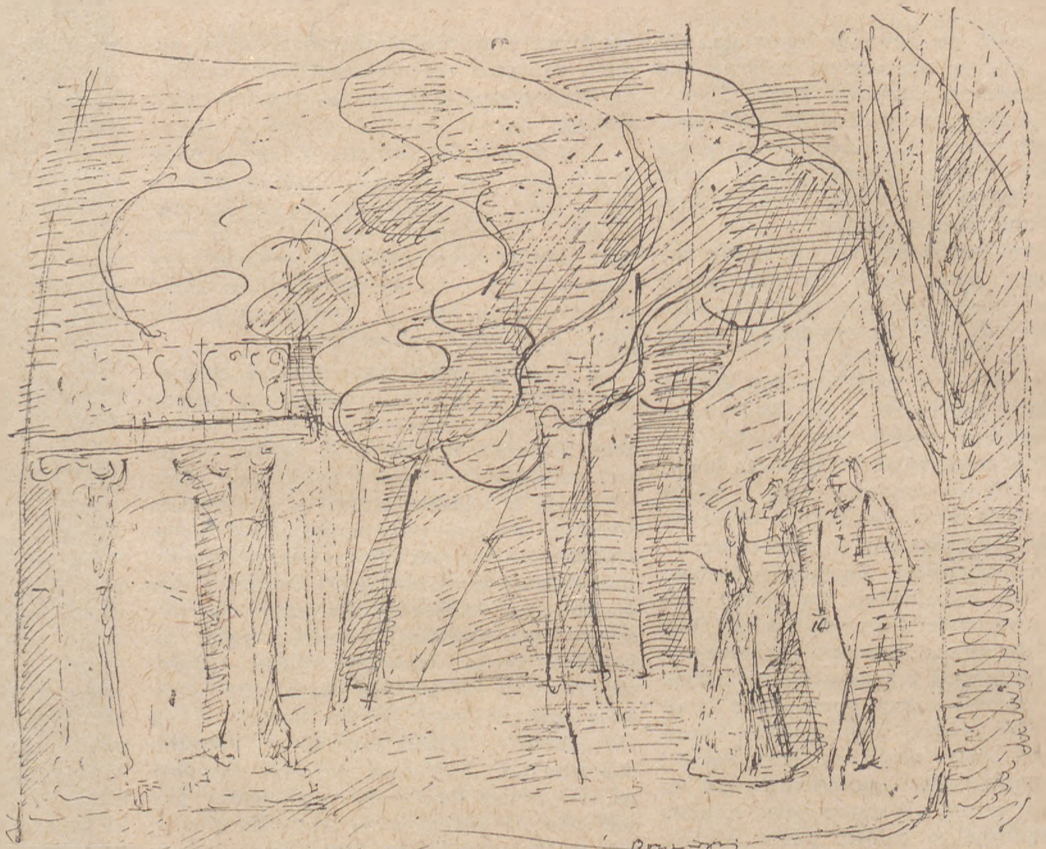
LUDWIK SPITZNAGEL: W czasie mej rozmowy z leśniczym Michałem grała pani Johna Fielda. Dochodziły na taras dźwięki nokturnu. Wydało mi się, jakby Andromacha haftowana wdzięcznym ściegiem chusteczkę Hektorowi, idącemu w ostatni bój!

LAURA: Wszędzie szuka człowiek tego, co mu się sprzeciwi, co go uzupełni i wzbogaci — w drugim człowieku, w sztuce, w przyrodzie...

LUDWIK SPITZNAGEL: Dokoła wre czerwienią jarzębina.

LAURA: Pełno jarzębin przy naszych drogach.

LUDWIK SPITZNAGEL: Niedawno odkryłem, że nagrzane słońcem jarzębiny pachną zatrważająco rozkosznie.



Rysował: STANISŁAW BORYSOWSKI

LAURA: Jabym nie oddała za nic zapachu leśnych poziomek.

LUDWIK SPITZNAGEL: Bo pani lubi stateczne lato.

LAURA: Jest dziki i świeży, jak młodość.

LUDWIK SPITZNAGEL: Wszystko jest młode, co żywi naszą młodość.

LAURA: Dziwna jest w panu mieszanina: tęsknota do krainy wiecznej wiosny i gust do jesieni.

LUDWIK SPITZNAGEL: Jakby to było wspaniale przeżywać równocześnie wiosnę i jesień! Chciłbym nawiązać na palec pajęczynę babiego lata z tutejszych pól, żeby związać północ z południem.

LAURA: Nie zmienimy tradycyjnego podziału roku na cztery pory.

LUDWIK SPITZNAGEL: Nie myślała pani nigdy o tym, żeby zerwać z kuli ziemskiej obręcze zwrotników?

LAURA: Czy nie lepiej poprzestać na tym, co mamy? Idzie jesień. Niech się pan cieszy urodą jesieni.

LUDWIK SPITZNAGEL: Jarzębina już napięła czerwień aż do niemego krzyku.

LAURA: Było lato — — — rozkoszowaliśmy się wdziękami lasów, łąk i pól.

LUDWIK SPITZNAGEL: Nie mogę zapomnieć jednej naszej leśnej przechadzki. Wybraliśmy się na poziomki, pamięta pani?

LAURA *z udaną obojętnością:* Tyle razy włóczyliśmy się po lasach!

LUDWIK SPITZNAGEL: To był tylko jeden taki spacer. Czerpaliśmy wtedy wodę wprost ze stoku ustami. Mówiliśmy, że jesteśmy dzikimi ludźmi. Kładliśmy się ostrożnie na brzegu, na trawie, i zatrzymując oddech, zbliżaliśmy wolno twarz do przezroczystej, chłodnej szyby. Piliśmy najczystsze tchnienie wody. Piaskowe dno krynicy wyziacało nam napój od samego spodu aż do ust. Potem leżeliśmy w lesie i wybieraliśmy poziomki. Upity beztroską i szczęściem szukając wargami w trawie owoców, znalazłem pani usta. Pachniały źródlano i leśnie.

LAURA: Nie pamiętam tego.

LUDWIK SPITZNAGEL: Było popołudnie — — takie, jakie pani lubi. Wysoko nad nami, jakby umocowane do wierzchołków jodeł, łagodnie chwiały się lekkie balony letnich obłoków...

LAURA: Wszystkie letnie popołudnia są podobne do siebie.

LUDWIK SPITZNAGEL: Pani się zmieniła, panno Lauro!

LAURA: Zapomnienie jest według pana dowodem niezmienności. Podobno zaczynamy pamiętać dopiero wówczas, kiedy coś się w nas kończy...

LUDWIK SPITZNAGEL: Panno Lauro!

LAURA: Gdybym się zmieniła, nie powiedziałabym przed chwilą, że nie oddam za nic zapachu leśnych poziomek.

LUDWIK SPITZNAGEL: Jak to dobrze, jak to dobrze!

LAURA: Za to pan się zmienił, panie Ludwiku! Umówiliśmy się wówczas, że najpiękniejszy jest zapach poziomek.

LUDWIK SPITZNAGEL: Nigdy mu się nie sprzeniewierzę.

LAURA: A jarzębina? Jestem zazdrosna o jarzębinę!

LUDWIK SPITZNAGEL: To zupełnie coś innego! Trudno mi to pani wytłumaczyć w paru słowach... Ja tutaj nie mogę żyć spokojnie... Budzi mnie po nocach krzyk jarzębiny... Tak! Krzyk jarzębiny!... *Bierze jej ręce i przyciska sobie do czoła.* Niech pani mnie broni przed złymi marami. Przed krzykiem jarzębiny, jaki słyszę we śnie.

LAURA: Co pan mówi, panie Ludwiku?

LUDWIK SPITZNAGEL: Dziewczynę z mężczyzną powinny łączyć wspomnienia.

LAURA: Po co?

LUDWIK SPITZNAGEL: Żeby mieli do czego wracać — żeby nie byli zupełnie samotni.

LAURA: My posiadamy dużo wspomnień, no i cóż z tego?

LUDWIK SPITZNAGEL: Wróciłem do pani.

LAURA: Nie ten sam — do nie tej samej...

LUDWIK SPITZNAGEL: Zmieniamy się, póki żyjemy.

LAURA: Czasem wydaje mi się, że pan nie żyje.

LUDWIK SPITZNAGEL: Jeszcze żyję...

LAURA: Pan albo wspomina — albo marzy.

LUDWIK SPITZNAGEL: Przeszłość i przyszłość — dwie mety naszego żywota.

LAURA: Przeszłość na zawsze zamiera — przyszłość jeszcze się nie narodziła.

LUDWIK SPITZNAGEL: Taka nasza droga — z ciemności w mrok.

LAURA: Gdzie miejsce na życie?

LUDWIK SPITZNAGEL: Pani jest moją jawą! *Przyciąga ją do siebie, obejmuje i całuje.*

LAURA: Ktoś nas zobaczy.

LUDWIK SPITZNAGEL: To samo powiedziała pani tamtego lata, przy klombie róż, które potem nazwaliśmy naszymi różami.

LAURA *żartobliwie:* Znów pan ucieka w przeszłość!

LUDWIK SPITZNAGEL: *obejmując ją ponownie:* Wracam do teraźniejszości!

LAURA *uwalnia się po chwili uścisku:* Pan chce mieć wspomnienia.

LUDWIK SPITZNAGEL: Ja ciebie kocham.

LAURA: A czy pan pomyślał, co będzie ze mną?

LUDWIK SPITZNAGEL *po chwili milczenia:* Nie pomyślałem.

LAURA: Także wówczas nie zastanawiał się pan, co będę robiła po pańskim odjeździe.

LUDWIK SPITZNAGEL: Proszę się na mnie nie gniewać.

LAURA. Pan odjechał, a ja zostałam — — z naszymi różami! Ciężko mi było żyć. Najgorsze były blade jesienne popołudnia i przewlekłe szarówki. Potem róże zwiędły, a ja zostałam już zupełnie sama. *Szybkim ruchem chusteczki osuszyła łzę.*

LUDWIK SPITZNAGEL: Źle postąpiłem.

LAURA: Siedząc przy oknie i wypełniając samotne godziny patrzeniem w ogród, pokochałam wreszcie pańską jesień. Pewnego wieczoru ukoił mnie cichy smutek.

(Przypomnienie)

Jesienny zmierzch już otrząsł z ostatnich wróbli rosnące przed mym oknem drzewo.

Z ogrodu pachną róże, których tam od dawna nie ma. Zapach ich ściga mnie boleśnie, jak przypomnienie, że kiedyś było lato.

Biedne duszyczki kwiatowe krążą w pociemniałym powietrzu. Żalą się nad miejscami, gdzie były czymś więcej od zapachu. Tęsknią za dniami, kiedy były czymś mniej, niż wspomnieniem.

Laura przeciera oczy jakby chciała otrząsnąć się z rozmarzenia.

LUDWIK SPITZNAGEL *całuje jej ręce z tkliwością:* Przepraszam cię, Lauro!

LAURA: Ludwiku, dziękuję ci za tamte róże! *rzuca mu się na szyję.*

LUDWIK SPITZNAGEL *po chwili:* Może to szczęścia poranek ostatni!

LAURA: Nie mów tak, mój drogi!

LUDWIK SPITZNAGEL: To słowa mego dawnego wiersza.



WSPÓŁCZESNA GRAFIKA RADZIECKA

STERNBERG OKNO DRZEWORYT

MIECZYSŁAW TOMASZEWSKI

BERCEUSE CZYLI DOJRZAŁOŚĆ

Wchodząc w słabo oświetloną bramę starej i niezbyt świetnej kamienicy — jej cztery piętra znaczyło parę rozrzuconych niedbale świateł okiennych — młody człowiek natknął się na Antoniego, który umaczniał na noc jedną z części wielkich drzwi wejściowych.

— Dobry wieczór! — kiwnął głową staremu.

— Dobry wieczór panie Janku, ładnie dziś, co? — stary stróż musiał, jak zwykle, zagadnąć. — Widzisz pan, jak bzy kwitną? Dawno tak nie kwitły!

Stali na progu. Przed domem, w nędznym ogródku wegetującym po obu stronach bramy parę świecących w mroku białych i nieokreślonych plam znaczyło obecność obsypanych świeżym kwieciem krzewów.

— Hm, rzeczywiście — przytaknął, raczej przez grzeczność.

— A jak pachnie! — twarz starego przybrała w tej chwili szczery uśmiech, widoczny poprzez wszystkie bruzdy i zmarszczki, pełen przedziwnego smakoszostwa i radości życia.

Jan wkraczał na wąskie i kręte schody.

— Będziesz pan grał dzisiaj? — dobiegło go jeszcze z dołu.

— Ćwiczył — poprawił. Jak codzień.

Antoni zanurzył się w głębi stróżówki i po chwili wychynął z tamtąd z staromodnym krzesłem, wyplatanym trzciną. Gdy wyszedł z nim przed dom, zupełnie w górze, ponad innymi zajaśniało nowe światło. Ustawiał mozolnie swe krzesło pod jednym z krzewów, borykając się z nierównością gruntu, wreszcie usiadł. Z góry odezwał się cicho fortepian; naprzód jakby nieśmiałe parę luźnych akordów, pasaż w górę, w dół, wreszcie nad Antonim zawisła melodia pierwszego motywu *allegro maestoso* chopinowego koncertu *e-moll*. Z zadowoleniem rozsiadł się w krześle, nogi wyciągnął przed siebie i zapaliwszy fajkę począł błądzić oczyma po niebie, bzach i światłach kamienicy, w kręgu których skupiło się życie jej mieszkańców.

Na parterze zapuszczone story broniły wnętrza przed oczyma intruza, wystarczyłoby natomiast unieść się nieco w górę, by móc zebrać cały biuletyn rozmaitości życia w promieniu światła lamp. Na „pierwszym", z lewej — liczna rodzina przy posiłku wieczornym, z prawej, w oknie niedużego pokoju mała Tereska Konwicka oparta o parapet okna patrzy na bzy w dole i słucha. W większym pokoju, obok, wizyta: dwóch mężczyzn i dwie kobiety grają w karty. Śmiechy, rozbawienie. Piętro wyżej, przy stole zarzuconym książkami dwoje dzieci w wieku szkolnym, pochylonych nad zadaniami; obok młoda dziewczyna — o, w dość dużym negliżu — przymierza przed lustrem szmat kwiecistego materiału. Na trzecim, z prawej — to u Macherskich — jak zwykle, awantura. Gdzieś gaśnie światło. Gdzieindziej się zapala nowe. Jedno okno zamknięte, inne otwarte w ciepłą świeżość wieczoru i dźwięki fortepianu, wydobywające się z na pół przymkniętego okna na czwartym.

Palce Jana biegają po klawiaturze bez chwili oddechu. Zmieniają się kartki nut. *Allegro maestoso. Romanca.* Porywające rytmy *ronda*. Raz wolno, zupełnie wolno, tony zjawiają się opieszale, jak obrazy w zwolnionym filmie. Później tempo właściwe. Czasem przez uchylone drzwi przesunie się w drugim pokoju postać pani Matyniowej, matki. Przystanie w drzwiach na sekundę: jej siwy wzrok — kobiety, której życie nie słało róż pod nogi — wyraża zadowolenie, niemal na granicy wzruszenia, gdy spogląda na syna. Zegar z kukułką nad staroświecką komodą — wszystko jest tu bardzo dalekie od komfortu — uporczywym tykaniem zdaje się zastępować metronom. Dziewiąta 30. Dziesiąta. Znowu palce rozbiegane. Jakiś pasaż powtórzony dwukrotnie. Jakiś takt wybijany wolno, rytmicznie, trzy i więcej razy.

Na dole do bramy wtacza się stary Macherski. Laseczka, krok nie zupełnie pewny. Przed domem kurzy się jeszcze fajka Antoniego.

— Pod bzem dziś nocujecie, hę?

Antoni wyjął fajkę z pełnym wyższości spokojem.

— Piękna noc... — w jego słowach brzmiało prawdziwe przekonanie, bez cienia patosu.

— Ee... A ten — laseczka robi ruch w górę — bębni i bębni, cholera! Przewrócone w głowie...

— Dałbyś pan spokój!

W uchylonych drzwiach na pół siwa głowa matki. Dobrotliwy a przepraszający uśmiech. Wzrokiem i podniesieniem brwi wskazany zegar.

Kiwnięcie głową w odpowiedzi, potem parę silniejszych pasaży otwierających bramę kadencji.

W dole sala pełna ludzi i estrada z błyszczącym niepokalanie Bechsteinem. Z pierwszego rzędu balkonu można wspaniale obserwować walczące z klawiaturą niezawodne palce wielkiego pianisty. Był koniec koncertu, Hofman grał już Bacha i Beethovena, z stoicyzmem przyjmował oklaski wywołane Schumanem, Chopinem i Lisztem. Przyszła kolej na Skriabina, którego nazwisko kończył recital.

Anna, siedząc obok Jana słuchała zwykłym sposobem, z twarzą w dłoniach. Dźwięki płynęły jakieś pojedyncze, harfowe, niby coś z Chopina — ale to nie był Chopin. Podniosła głowę: Hofman od całej chwili grał tylko lewą ręką. Odgadując zdziwienie, Jan pokazywał już w programie literki towarzyszące nazwisku kompozytora: „nokturn na lewą rękę".

— Czemu? — spytała wzrokiem.

Poruszył ramionami, nie umiejąc znaleźć wytłumaczenia.

— To dziwaczne — szepnęła.

— Tak, nieco dziwaczne...

— Grać jedną, gdy ma się obie? To chyba *na efekt*? Czy to ma być sztuka?

Usiłował bronić bez przekonania.

Obfitość oklasków świadczyła o „doczesnym" walorze efektu. Pianista po dwunastu ukłonach usiadł z powrotem u fortepianu, puszczona oktawami melodia etiudy patetycznej poczęła rosnąć od pierwszych taktów, w jakąś niepokojącą nieskończoność, odbijającą się w twarzach słuchaczy.

— To było piękne: wzruszało... — mówiła Anna, gdy opuszczali salę.



GEORGE SAND:
Chopin tworzący

— Nie tylko na wzruszaniu polega piękno.

— Ale bez wzruszenia go nie ma, prawda?

Wychodząc z tłumem minęli człowieka przylepiającego u wyjścia nowy afisz. „Wielki koncert uczniów konserwatorium". Wśród wykonawców tłusty druk wybijał nazwisko Jana.

— I pan będzie wzruszał swą grą — pytała znowu Anna.

— Chciałbym — odparł szczerze.

Szli mokrą po deszczu ulicą, starymi stronami miasta.

— W tej chwili zdaje mi się, — po jakimś czasie Jan jakby kończył głośno swe myśli — że nie umiem nic.

Słyszy pani? Znów spokoju nie daje — kędzierzawa głowa wychylona z okna na trzecim piętrze wyrażała gwałtownie swe niezadowolenie. Z góry dobiegały znowu przytłumione ale uparte dźwięki *allegra* koncertu *e-moll*. — Słyszane rzeczy? — skrzeczała zjadliwie Macherska. — W garnek nie mają co włożyć, a ten dzień i noc młóci!

— Bo też, moja droga, pojutrze koncert. Nie widziała pani afiszy na rogu? — Konwicka, stojąc o piętro niżej była pełna łaskawego wyrozumienia.

— Ee, potrzebne mu to? Ojciec robotny chłop był — i do rzeczy. Szkoda, że mu się zmarło, wstawiła lirycznie, ale to, mówię pani, takie czasy! Coraz to u nas gorzej. Ojciec robociarzem...

— Przecież maszynistą był — poprawiła Konwicka.

— Wszystko jedno. ...A synalek? Hrabiego struga. Tfu!

Zamknęła z trzaskiem okno.

Gdy Jan Matynia po krętych i ciemnych schodach wkroczył do małego pokoiku za estradą — było już tam wystarczająco ciasno. Dwie młode śpiewaczki, przystojny baryton i młodziutki skrzypek przeszkadzali sobie nawzajem w ciasnym, niewygodnym pomieszczeniu. Na wszystkich twarzach widoczne było podniecenie, ruchy zdradzały nieuchronną tremę. Na ogół milczano, lub mówiono szeptem, gdyż uchylone drzwi na estradę niebardzo pozwalały na większą swobodę. Koncert już trwał na dobre. Przez uchylone drzwi można było doskonale a nieznacznie zapuszczać wzrok na salę przepełnioną do ostatniego miejsca krewnymi i przyjaciółmi koncertujących, od biedy rozpoznawać twarze, poprzez plecy członków orkiestry, dyrygenta kierującego z zapałem ich grą i gołe ramiona młodej primadonny ciągnącej frazę arii Mozarta.

— Kiksnęła! — wykrzywiły się nie bez uciechy obie naraz śpiewaczki w chwili, gdy tej na estradzie nie udało się przebrnąć głosem przez jakieś niełatwe przejście.

Jan podszedł do drzwi i wyłowił wzrokiem z tłumu matkę, trwającą w którymś z pierwszych rzędów, nieco dalej, razem siedzących: Annę, Michała i brunetkę która opierała głowę na jego ramieniu. W pierwszym rzędzie, między profesorami konserwatorium i, jak przypuszczał, przedstawicielami prasy dostrzegł łysinę Czekalskiego i zgiętą w pół, długą, donkichotowską postać starego Chomickiego.

*) Urywki opowiadania.



ZYGMUNT TOMKIEWICZ: DRZEWA (RYSUNEK)

BORYS PASTERNAK *Przełożył MIECZYSŁAW JASTRUN*

SZOPEN

Znów Szopen, nie na łatwych [przejściach,
Ale się uskrzydlając lotem,
Toruje z prawdopodobieństwa
Wyjście na prawość i prostotę.

Podwórza, płoty z przełazami,
Chaty w pakułach i dranicach,
Dwa klony, trzeci, nagle — za nim
Rajtarska wznosi się dzielnica.

Dzień cały klonów cień nad dziećmi,
Gdy my palimy lampy nocą
I kiedy liście, jak serwetki,
Kruszące się dżdżem ognistym złocą.

Wtedy na wskroś — białych piramid
Ostrzami przewierciwszy mroki,
Chwiejąc kasztanów namiotami,
Muzyka grzmi z otwartych okien.

Grzmi Szopen, z okien runął nagły,
A z dołu pod melodii gromy
Wznosząc kasztanów kandelabry,
Na gwiazdy patrzy wiek miniony.

Wahadłem gromad kołyszące,
Jak biją w rytm jego sonaty
Godziny prac, rozjezdnych nocy,
I snów bez śmierci i fermaty!

Więc znowu spod akacyj śniegu
Pod karet pęd i w gwar Paryża?
Znów biec, potykać się jak w biegu
Życia trzęsący się dyliżans?

I znowu dźwięczeć, dzwonić, gonić,
Krwią tuczyć ciało, w krew [przemieniać,
Znów rodzić płacz, lecz łez nie ronić,
I nie umierać, nie umierać?

Znów w noc wilgotną, w noc [przejezdną,
Malpostem jadąc z gości w gości,
Podsłuchać liści pieśń szelestną,
Kół na cmentarzu szmer i kości.

Cudem powstrzymać pęd, zaciekłość
Krzykaczy, jak nagabywana
Kobieta cofnąć się — zakrzepnąć
W ukrzyżowanych fortepianach?

W samoobronie w sto lat potem,
O białe zaczepiwszy kwiaty,
O płyty miast, o gwar wspólnoty
Strzaskać prawości biel skrzydlatej.

Znów? Fortepianu kwiatostany
Świecąc obrzędom pełnym żaru
Runąć stuleciem dziewiętnastym
Na stary kamień trotuaru.

Z Antologii „Dwa wieki poezji rosyjskiej". Czytelnik 1947.

Potem zaczął nerwowo chodzić po pokoju, wynajdując w ciasnocie miejsce dla kroków, oglądając sobie palce u obu rąk i nie zwracając najmniejszej uwagi na współobecnych. Przebiegłszy okiem po ścianach zauważył tu parę portretów oprawionych w nędzne ramki. Były — w jakiejś naiwnej symetrii — rozrzucone po ścianie: Bach, Mozart, jakimś dziwnym trafem Berlioz, wreszcie Chopin. Dosyć dobra reprodukcja znanego portretu Delacroix. Wpatrując się w poważną, skupioną twarz Chopina, wydało mu się przez chwilę, że pojawił się na niej cień bladego uśmiechu.

Zrobiło się mu jakoś przytulniej w tej dziwnej samotności w pięcioro. Popatrzał już nawet pobłażliwie na śpiewaczki wyłapujące z brzydką radością intonacyjne nieczystości kończącej arię koleżanki — prawie zupełnie spokojny.

Oklaski. Jan spojrzał w lustro, poprawił włosy, w drzwiach minął schodzącą z estrady śpiewaczkę i — przy lekkim gwarze sali — wszedł pewnie na estradę pozostawiając resztki tremy daleko poza sobą.

To było naprawdę dobre, mój drogi. Sam pan, Janku nie wie, jak to było — jakby tu powiedzieć... dojrzałe. Prasa w niczym nie przesadziła.

Profesor Czekalski mówił z trudem, dobierając powoli właściwe wyrazy. Czuć było, że nie umie i nie lubi zbyt jaskrawo precyzować swych wrażeń. Stał oparty o parapet otwartego okna, przez które zaglądały szczyty lip w porannym, długim oświetleniu.

— Chopina czuje pan — jakby tu powiedzieć — najwłaściwiej.

Jan wertował powoli i bezmyślnie nuty leżące na fortepianie, pochylony nad nimi w nieco kłopotliwym zażenowaniu.

— Chopin, Chopin — profesor ożywił się po sekundzie milczenia — czy ja wiem? Tylu go gra, zdawałoby się, że lada pensjonarka poda go jak trzeba. A tu siądzie sława — i nic. Niby tak, a nie. A w czym rzecz? Słowem tego łatwo nie ułapiesz — usiądź, zagraj, to ci powiem: robisz dobrze, czy źle. Trzeba czuć...

— Trzeba czuć... — Jan powtórzył machinalnie.

— Co? — profesor jakby się ocknął, potem przeszedł od razu na rzeczowy ton i zaczął chodzić wzdłuż pokoju: — Ma pan, mój drogi niecały rok czasu — spojrzał na ścienny kalendarz z datą *31 sierpnia*. Przechodząc zdarł kartkę, spod której wyskoczył *1 wrzesień*. Mówił dalej: — Konkurs zrobią z pewnością w czerwcu. Wie pan: praca, praca...

Jan przestał wertować kartki albumu z preludiami Debussego, podniósłszy głowę słuchał uważnie.

— Koncert, nokturn i mazurki — ma pan w palcach. Teraz sonata, chyba *h-moll*? ballada, może *f-moll*? polonez *As*, etiudy...

Jan notował na kartce.

— I jeszcze coś drobnego: tarantella, impromptu, czy...

— *Berceuse*? — podsunął niecierpliwym pytaniem Matynia.

— *Berceuse*? — uśmiechnął się. — A wiesz, mój drogi, co to jest? Ilu się na niej kładło?

Jan nic nie odpowiedział, ale znać było, że dałby dużo, żeby profesor się zgodził.

— Takie niby nic... — mówił Czekalski na pół do siebie. — Ale tu cała dojrzałość Fryderyka. Ten dziwny spokój — tego nam zawsze potrzeba! — a przy tym — nic z... — szukał słowa — z zastoju, roztkliwienia, jakby to chociaż zrobił Mendelssohn, nic z szubertowskiej słodyczy... Wie pan, Janku, to jest jakby świadectwo naszej kultury. Mazurki, polonezy? — polska egzotyka. *Berceuse* — znowu szukał słowa — to już europejskość... Nasza do niej dojrzałość...

W słowach Czekalskiego nie było cienia deklamacji. Raczej jakieś pracowite, żmudne poszukiwanie człowieka, który przyzwyczajony do innego sposobu wypowiedzi myśli i uczuć, nie bardzo umie się poruszać na obcym sobie terenie słowa.

Poderwał się nagle i siadłszy do fortepianu otworzył klawiaturę. Jan skoczył podeprzeć wieko.

Berceuse, która zaczęła płynąć miarowo i spokojnie pod palcami starego, wytrawnego pianisty miała powiedzieć być może to wszystko, czego nie zdołał wyrazić słowami.

Gdy profesor zaczął prawą ręką atakować pewien rosnący w górę klawiatury pochód akordów — za oknem zawyła po raz pierwszy syrena, wzrastając wraz z rośnięciem dźwięków. Jan podszedł do okna i przymknął je ostrożnie, z gestem zniecierpliwienia.

Profesor grał dalej. Gdy po paru taktach brał po raz drugi podobny ciąg akordów — uparcie przeraźliwy głos syreny zaczął towarzyszyć mu na nowo, przenikając poprzez zamknięte okno. Prawa ręka profesora brała tony zupełnie wysoko w wiolinie, gdy zadzwoniły wszystkie szyby i powietrzem wstrząsnął wybuch, za nim drugi i trzeci. Odpowiedziały mu wszystkie naraz struny fortepianu. Za oknem potężniał z sekundy na sekundę odgłos przelatujących bombowców — „dojrzałość" europejskiej kultury.

Zupełnie blisko twarz pani Matyniowej. Siwe włosy nieco rozwiane, zmarszczki głęboko wrzynające się w twarz, dobre szare oczy szeroko rozwarte przerażeniem. Ten sam odgłos bomb i warkot przelatujących motorów. Ruch rąk zasłaniający oczy i uszy. W oczach odbija się przerażenie i — sceny, które przechodzą, jak tylko we śnie lub w filmie możliwe, jedna w drugą, przy dalekim akompaniamencie kroków marszu, odgłosów bitwy, samolotów, znowu kroków i warkotu czołgów. We wszystkim postać Janka w wojskowym mundurze, postać, na którą z ziemi i powietrza czyha wszelkie niebezpieczeństwo, jakie w repertuarze wyobraźni staruszki mógł przynieść *wrzesień 1939*.

Pani Matyniowa osunęła się w fotel. Obrazy minęły, rozpływając się w szarzyźnie pokoju. Staruszka zdaje się drzemać, oddychając niespokojnie.

Zaledwie Anna zdążyła wejść do bramy i zatrzymać się nieco w głębi ciemnawej sieni — ośnieżoną ulicą przeszedł miarowo niemiecki patrol. Antoni, wyjrzawszy ze stróżówki zastał ją jeszcze czekającą w sieni.

— A do kogo to panienka? — zagadnął z życzliwością. Przez uchylone drzwi dobiegały leciutko a chrapawo jakieś dźwięki; ktoś nastawił starą płytę z „Cyganerią" czy „Wilhelmem Tellem".

— Do nikogo. Tak, zaszłam z ulicy... Patrol przechodził — dodała po sekundzie, spojrzawszy w proste oczy starego

— Oj, włóczą się, włóczą coraz więcej. A lepiej im w oczy nie wchodzić.

— Pewnie. Ale u pana, — święto!

Stary się uśmiechnął.

— Co robić samemu? Patefon w graciarni kupiłem i gram czasami. Wie panienka — rozgadał się na dobre, widać potrzeba mu było rozmowy — mieszkał tu taki *na czwartym*, młody, co to grał co dzień, to się i człowiek przyzwyczaił. Teraz mi brak... Z konserwatorii był, ale już o nim pisali, to pewnie panienka słyszała? Matynia się nazywał.

Anna drgnęła.

— Matynia, mówicie?

— Jan Matynia.

Oglądnęła się po bramie, wyjrzała na ulicę, w jej zachowaniu znać było, że sobie coś usiłuje przypomnieć.

— To tutaj Szlak 12? — upewniła się.

— A tak.

— Jak to mówicie: mieszkał?

— Ano. Bo teraz sama matka. Czeka na syna! Oj, czeka... A on pewnie, zwyczajnie... Ale szkoda go — staremu głos zmiękł — dobry był człowiek, z sercem. Nie było, żeby nie przystanął, pogadał. A tego Chopina (mówił przez *ch* i *i*) dobrze grał!

— Szopena — poprawiła machinalnie.

Stała bez ruchu, sztywna, gadanie starego zrobiło na niej duże wrażenie. Antoni teraz dopiero zauważył zmianę.

— Panienka go widzę znała? — zapytał ze współczuciem. — Kto wie, może wróci — zaczął pocieszać. — Tylu jeszcze wraca. Tylko nie pisze! A ona czeka...

— Mieszka sama?

— Tak, *na czwartym*.

— Wiem.

Zaczęła wstępować na schody.

Starą Matyniową pukanie do drzwi wybudziło z niespokojnego snu. Podniósłszy się, z niejakim trudem podeszła odeprzeć drzwi. Za progiem stała Anna. Weszła do środka i dopiero gdy Matyniowa zamknęła drzwi, Anna otworzyła usta, właściwie nie wiedząc jak zacząć.

— Pani mnie nie zna... Anna Hodorska jestem.

— Matyniowa.

— Ja tu właściwie... Znałam pani syna i chciałam się dowiedzieć... i odwiedzić panią.

— Pani znała Janka? — staruszka rozjaśniła się. — Jaka pani dobra.

— Nie odezwał się jeszcze?

— Nie — odrzekła pusto. Ale mu się chyba nic nie stało? Czekam, modlę się — i nic. Tylko śni mi się ciągle, — źle mi się śni...

Zapadła chwila milczenia. Anna nie umiała pocieszać.

— Pani to pewnie koleżanka z konserwatorii?

— Tak — skłamała Anna, nie mając ochoty na długie tłumaczenia.

— Też pani gra na fortepianie? — Matyniowa pytała dalej.

— Nie.

— To pewnie śpiewa pani?

— Tak — przytaknęła — śpiewam.

Nastąpiła nowa chwila milczenia, wypełniona tykaniem zegara z kukułką.

— Szkoda, że pani nie gra — po chwili z żalem rzekła staruszka. — *Tak dawno nikt tu nie grał...*

W parę dni później, przechodząc ulicą Anna zaglądnęła do bramy i odszukała starego. Niestety, o Janie nie było żadnej wieści. Powtórzyło się to raz jeszcze — znowu nic.

Dopiero gdy po raz trzeci, w wiele dni później przypadkiem przechodziła tamtędy, Antoni, zgarniający śnieg sprzed swego domu, odwołał ją z drugiej strony ulicy. Była głęboka już zima, śnieg grubą warstwą zalegał ulicę. Nawet nieco prószyło; lada chwila miał zapaść zmierzch.

— Żyje. Odezwał się! — mówił stary z miną właściwą oznajmianiu miłej dla kogoś, ważnej nowiny. — Przedwczoraj był list.

— Pisał... — Anna, mimo iż zaglądała tu przecież kilkakroć, żeby się o nim dowiedzieć, teraz przyjęła wiadomość, jakby nie była na nią gotowa.

— Ano, leżał w szpitalu, — Antoni chciał wypowiedzieć od razu wszystkie nowiny — ranny był. Ale już zdrów, puszczają go do domu. Przyjedzie!

— Przyjedzie? — powiedziała raczej do siebie.

— A jest czas! Z matką nie dobrze. Duszności ma, serce, mówi, ją żga. Już parę dni nie wychodzi.

Anna zrobiła ruch, jakby zamierzała odejść. Antoni się zdziwił.

— Nie zajrzy panienka na górę?

— O, tak! — powiedziała i zaczęła brnąć w śniegu ku bramie.

Wchodziła już na stopnie, gdy zawołał na nią. Odwróciła się. Stary odstawił w bramie łopatę i zdejmując rękawice mówił poufale, nie bez dumy.

— Mam nową płytę, z Chopinem! — mówił znowu błędnie.

— Oo! — udała podziw i zainteresowanie.

— Wie panienka, kto gra? — odczekał chwilę dla efektu: — Paderewski. Proszę wstąpić, to nastawię. Z jednej strony nokturn, co go grał pan Janek, z drugiej jakieś ciche i dziwne, ale też się słucha. Proszę! — zapraszał na nowo.

— Może wracając? — zgodziła się Anna.

W przedpokoju rozmawiała z lekarzem.

— Nie jest dobrze. Serce bardzo słabe. Kroplo pomogą, ale lada głupstwo może być groźne, trzeba spokoju — mówił wychodząc.

Anna cofnęła się do pokoju. Światło lampy było przysłonięte zieloną chustką. Chora trwała w półśnie.

— Był ranny, wie pani? — spytała nagle cicho.

— Mówił Antoni.

— Ale przyjedzie. Chyba zdąży? — w głosie starej brzmiał niepokój.

Anna nie umiała pocieszać. Trwała przy oknie, wpatrując się w wirujące za szybą płatki śniegu. Za oknem szalała śnieżyca.

Z podniesionym kołnierzem u płaszcza i niedużym pakunkiem w lewej ręce, Jan idąc aleją nagich drzew borykał się ze śnieżycą. Nieliczne latarnie oświetlały wirujące szaleńczo białe płatki.

Na ulicy panowała jeszcze większa wichura. Szedł z głową pochyloną, chroniąc twarz przed wiatrem i śniegiem. Osiągnąwszy schody znajomej kamienicy poczuł dopiero całe zmęczenie.

Zrazu kroki jego były powolne, jakby mu kto ołowiem napełnił stopy, ale w miarę wchodzenia zaczął wyraźnie przyśpieszać. Wreszcie, pchany wewnętrznym niepokojem ruszył zupełnie już szybko, biorąc po dwa i trzy schody od razu.

Anna otworzyła drzwi trzymając palec na ustach. W jej twarzy nie widział ani odrobiny zdziwienia. Tak, jak gdyby przed chwilą zeszedł na dół do kiosku po papierosy i teraz wracał. Czekała go. Wiedziała, że teraz przyjdzie. *Musiał* przyjść.

Pomogła mu się rozebrać, wytarła twarz ze śniegu — wszystko to czyniła w milczeniu. Od razu spostrzegła, że prawa ręka Jana była sztywna. Nie zginał jej ani w łokciu, ani w przegubiu. I to nie wywołało jej zdziwienia...

Matka? — spytał znacząco.

Skinęła.

— Potrzebuje spokoju. Wielkie wrażenie może... nie dokończyła.

Stali sekundę w milczeniu, w dziecięcej bezradności. Właściwie obcy — a sytuacją dziwnie zbliżeni. Jan zapadał w fotel, gdy z drugiego pokoju dobiegł cichy głos.

— Anno, dlaczego *on* nie wchodzi?

Siedział na krawędzi łóżka, matka gładziła go po rękach.

— Zagrasz, dobrze?

Nie odpowiedział.

— Zagrasz mi Janku? — powtórzyła.

— Może jutro, dziś jesteś taka zmęczona.

— Nie chcesz? — spytała z wyrzutem.

Spojrzał bezradnie na Annę. Ta również pełna była bezradności w niemym rozłożeniu rąk. Nagle podeszła do Jana.

— Skriabin! — raczej domyślił się ze złożenia ust niż usłyszał.

Spojrzał z podziwem i wdzięcznością. Za chwilę jego lewa ręka biegała miarowo po klawiaturze — pianino stało w pokoju obok — wydzierając zardzewiałej pamięci kształt skriabinowego nokturnu na lewą rękę.

Jakąś chwilę na twarzy Matyniowej błąkał się uśmiech, ale już sekundę później zniknął.

— Powiedz mu, niech zagra Chopina — rzekła do Anny.

Skriabin urwany w połowie taktu, potem jeszcze większa bezradność. Co robić? Na twarzy Jana bezmyślna apatia. Anna zmieniona wysiłkiem umysłu.

— Zaraz wrócę — rzuciła, wybiegając na schody z przypływem jakiejś myśli.

Wróciła też niebawem z płytami w ręku, wraz z Antonim, który niósł stare pudło patefonu. Instalacja nie trwała długo. Po cichu ustawiono pudło na stole, czuwał nad nim Antoni. Janek pozostał nieruchomy przy fortepianie z czołem opartym o klawisze. Nokturn *g-dur* zaczął wypełniać ciszę.

— Jeszcze nigdy nie grał tak pięknie... — szepnęła Matyniowa do Ani. Nieco później dodała — czemu tak cicho?

W drugim pokoju stół z patefonem podstawiono tuż pod drzwi.

Uporczywie wracający, arcyprosty, choć namiętny motyw nokturnu. Jeszcze jeden powrót melodii. Pauza, dwa niespodziewane a logiczne akordy kończące poemat wdzięku i prostoty.

Zaraz potem, wspierana niezmiennym kołysaniem się basu, popłynęła cicha i ufna fraza *berceuse*. Przebrzmiało zaledwie parę taktów, gdy Anna podeszła bliżej i spojrzała na staruszkę. Powieki były przymknięte. Spała.

Przerwano grę, by jej nie obudzić. Ale pani Matyniowa dalszych taktów kołysanki słuchała już z tamtej strony granicy życia.

Mieczysław Tomaszewski

BORYS PASTERNAK *Przełożył SEWERYN POLLAK*

* * *

Tylko przeszkodź mi, spróbuj. O przyjdź i usiłuj zagasić
Przypływ smutku, co dziś w Toricella grzmiąc próżni,
jak rtęć coraz wyżej się piętrzy.
Zabroń mi, o, obłędzie — o, pokuś się, przyjdźże i ty!
Przeszkodź krzyczeć o Tobie! Jesteśmy bez świadków — rzuć wstyd.
Zagaś, zagaśże, coraz goręcszy!

LEONARD PODHORSKI-OKOLÓW

PROLOG, ALE JAKI?

W liczbie wielu nowych pozycyj, jakie przyniósł ze sobą opublikowany w roku 1936, w ramach tzw. Wydania Sejmowego, pierwszy tom „Listów" Mickiewicza, znajduje się końcowa część, znanego dotąd tylko z fragmentu odpisu, listu poety do A. E. Odyńca, datowanego z Moskwy, gdzieś, w marcu 1826 r., a w niej m. in. następujący, niezwykle ciekawy ustęp: „Z moich nowych płodów — nic ważnego: sonety, krótkie elegje etc, etc. Ale mam napiętą powieść, którą może dokończę wkrótce, równie jak i pierwszą część *Dziadów*, albo raczej niewielką scenę Prologu"[1]).

Mamy tu więc do czynienia ze szczególłowszym omówieniem ogólnikowych relacyj: „Moja Muza, długo niema, zaczęła wreszcie ruszać się trochę; ale w tym zaraz momencie odebrałem rozkaz wyjazdu" *(do Odyńca, z Moskwy, dn. 22 lutego)* i „Od wyjazdu z Odessy, gdziem żył jak basza, muza moja zleniwiała: nie mogę skończyć powieści litewskiej, która ma trzeci tomik kompletować; wszakże mam nadzieję, że ją skończę" *(do T. Zana, z Moskwy, dn. 9 czerwca tegoż roku)* [2]).

Ustęp przytoczony dotyczy tedy dorobku poetyckiego Mickiewicza z okresu odesko-krymskiego, a raczej — krymsko-odeskiego, gdyż wynikało ze słów poety o wzmożeniu się jego twórczości przed samym wyjazdem z Odessy do Moskwy, większość wymienionych przezeń utworów powstała albo też pomyślana została w czasie pobytu na Krymie, lub po powrocie stamtąd do Odessy.

Treść ustępu w większości swej jest zupełnie jasna i zrozumiała: „sonety" — to oczywiście, sonety krymskie i erotyczne, „krótkie elegje" — to „Do D. D.", „Godzina" i „Dumania w dzień odjazdu", „etc, etc." — to najpewniej „Sen", „Dwa słowa", „Rozmowa" itp., „powieść" — to oczywiście „Konrad Wallenrod". Ale cóż to za „pierwsza część *Dziadów*", cóż to za „krótka scena Prologu"? W okresie krymsko-odeskim? O tym nic się jakoś dotychczas nie słyszało.

Jeśli się nie mylę, nikt dotychczas wspomnianym szczegółem się nie zainteresował. A przecież zasługuje on w pełni na jak najbaczniejszą uwagę. Jak bowiem postaram się dalej wykazać, chodzi tu według wszelkiego prawdopodobieństwa o ślad jednego z najwcześniejszych zarodków późniejszej trzeciej części „Dziadów". Zobaczmy, jak tego rodzaju domysł wygląda w świetle faktów.

Spróbujmy przede wszystkim zacieśnić o ile możności okres czasu, w jakim powstać mógł ów krótki „Prolog". Mickiewicz wyjechał na Krym dn. 25 lipca 1825 r. i bawił tam przez sierpień, wrzesień i część października. Z Odessy wyjechał dn. 12 listopada [3]). Jednakże ów „rozkaz wyjazdu" musiał był on otrzymać znacznie wcześniej, skoro już 29 października pisze swój pożegnalny wiersz „Dumania w dzień odjazdu". W rachubę wchodzić więc mogą tylko trzy miesiące: sierpień, wrzesień i październik, czyli — mówiąc językiem poety — august, september i october. Gdzieś na przestrzeni tych trzech miesięcy twórca „Dziadów" ma na swym warsztacie fragment pierwszej ich części, „albo raczej niewielką scenę Prologu".

A teraz przypomnijmy sobie, co pisał on w znanym liście do Bohdana Zaleskiego w styczniu 1840 r., dziękując mu za przysłane wiersze. „Ale, ale — czytamy tam — ów twój wiersz senny, dziwna to i arcydziwna rzecz. Bo uważ, że ja kiedyś w auguście czy septembrze napisałem, albo rzuciłem na papier kilkadziesiąt wierszy, w celu robienia pierwszej części *Dziadów!* Owóż rzecz ta sama: chłopiec tuła się między mogiłami. Tylko u mnie fantastyczniej, bo śpi, a chórem nad nim nócą i piołuny siwe i lebioda i ślimaki etc. etc. Inspiracja mnie opuściła i przestałem pisać. Słowa: „...kiedyś w auguście czy septembrze" wytłumaczono sobie, moim zdaniem jak najfałszywiej, jako odnoszące się do sierpnia czy września poprzedniego, to jest 1839 roku. Stwierdźmy, że taka interpretacja jest całkowicie dowolna. „Kiedyś", to wcale nie musi oznaczać, najbliższego daty listu okresu. Przeciwnie, gdyby poeta miał na myśli jesień poprzedniego roku, napisałby był raczej wprost „w auguście czy septembrze", bez owego „kiedyś", wskazującego — dla mnie przynajmniej — na czasy dość odległe, z przed kilku czy nawet kilkunastu lat. Jasne zdaje się być, że interpretacja dotychczasowa, która zrodziła swego czasu legendę o tzw. „fragmencie lozańskim *Dziadów*", opierała się na fałszywej podstawie [4]).

Skoro jednak przyjmiemy, że proponowana tu nowa interpretacja jest słuszna, a co za tym idzie, i ów rzekomo „lozański" fragment uwolniłby się od towarzyszącej mu dotąd daty 1839 roku, uderzyć nas będzie musiała zdumiewająca zbieżność pomiędzy obiema tymi relacjami poety. W obu wypadkach jest mowa o powstaniu fragmentu w sierpniu lub we wrześniu (resp. — w początku października), obydwa fragmenty powstały „ w celu robienia pierwszej części *Dziadów*", obydwa nie zostały ukończone z tego samego powodu („muza moja zleniwiała" — „inspiracja mnie opuściła"), objętość jednego i drugiego została przez samego autora w identyczny niemal sposób określona („niewielka scena" — „kilkadziesiąt wierszy"). Podobieństwo sięga nawet dziedziny frazeologii: ... pierwszą część *Dziadów, albo raczej* niewielką scenę" — „napisałem, *albo raczej* rzuciłem na papier" (podkr. moje). I nie podobna chyba objaśnić tej zbieżności czym innym, jak tylko przypuściwszy, iż w obu wypadkach chodzi o to samo: o ów krymski „Prolog". W rezultacie, wyznanie Mickiewicza z roku 1840 mówiłoby nam o ogólnym zarysie treści tegoż „Prologu".

Ale wysunąć taki lub inny domysł nie jest trudno. Trudniej jest dowieść, że jest on słuszny, że ma on przynajmniej niejakie cechy prawdopodobieństwa. Z tego też to punktu widzenia należałoby przede wszystkim stwierdzić, że owa treść naszego fragmentu da się pogodzić z nastrojami i z tendencjami twórczymi, jakie towarzyszyły poecie w czasie jego pobytu na południu Rosji. Otóż nie trudno wskazać, iż dla autora „Stepów akermańskich", „Bakczysaraju", „Grobu Potockiej", „Mogił haremu", „Pielgrzyma" i „Ruin zamku w Bałakławie", motyw chłopca, tułającego się „między mogiłami", byłby całkiem naturalny, i to conajmniej w tym samym stopniu, w jakim naturalna była dla ówczesnych jego nastrojów myśl napisania dalszej części „Dziadów".

I tu dochodzimy do kulminacyjnego punktu niniejszych rozważań.

Odnaleziona część listu do Odyńca świadczy, iż podobnie jak niegdyś za czasów wileńsko-kowieńskich Mickiewicz potrafił pracować równocześnie nad „Dziadami" i nad „Grażyną", tak i tu, w okresie krymsko-odeskim, miał on na swym warsztacie, poza drobnymi wierszami i dwoma cyklami sonetów, i dwa większej miary utwory: „Konrada Wallenroda" i nową jakąś część „Dziadów". Co więcej, obydwa one zdają się wyrastać ze wspólnego pnia, czerpać z tego samego źródła, wyrażać te same nastroje. O nastrojach tych pisałem swego czasu obszernie w „Odrodzeniu" [5]). Bo to tu gdzieś, na wygnaniu, nie w celi bazyliańskiej, ani też w pokoiku drezdeńskim, miało moim zdaniem miejsce przerodzenie się Gustawa w Konrada. To tu, po uświadomieniu sobie całej potęgi wroga, zaszła dopiero w pełni w postawie poety-wygnańca zmiana, wyrażona przezeń lapidarnie w słowach: „Natus est Conradus" To powtarzające się w obu utworach imię, spinające je niby klamrą, stanowi znak widomy pokrewieństwa treści.

Jakąż to jednak część „Dziadów" miał na myśli poeta w swym liście i jaką rolę wyznaczał on w niej owemu „Prologowi"?

Jak widzieliśmy, mówi on wyraźnie o „pierwszej" części. Ale wiemy też skądinąd, że z tą numeracją części wychodził u niego czasem istny kontredans. Zmiana miejsc, zmiana dam! I nic też nie pozwala twierdzić, że ta „wygnańcza" pierwsza część miała coś wspólnego z ową „kowieńską" której Mickiewicz nie zdążył był już w drugim swym tomiku umieścić.

Przy sposobności — uwaga. Omawiany fragment, jak wiadomo, nie dochował się. I mimo woli nasuwa się przypuszczenie, iż znana relacja K. Jänisch o spaleniu przez Mickiewicza I i III części „Dziadów", jako niegodnych jego zdaniem druku, nie była tworem jej wyobraźni, i że właśnie dotyczyła m. in. i naszego właśnie fragmentu.[6])

Ta nawiasowa uwaga daje jednak podstawę do snucia dalszych wniosków. Jeśli istotnie poeta miał był w Moskwie jakieś, zniszczone później, fragmenty obu tych części, to warto się zastanowić, jaka też mogła być ich treść ogólna. Jeśli przyjąć, że została ona tu potraktowana w porządku chronologicznym i że część III dotyczyła najpewniej okresu wygnania (powiedzmy — jak w dzisiejszym „Ustępie"), wówczas wypadnie, iż część I poświęcona byłaby „scenom wileńskim, to znaczy, że w zasadzie odpowiadałyby ona dzisiejszej III części. W rezultacie, można by z wielką dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że ów krymski „Prolog" miał do spełnienia w stosunku do zamierzonej całości toż samo zadanie, co i dzisiejszy „Prolog" w stosunku do następujących po nim scen tzw. „Dziadów drezdeńskich". Prawdopodobieństwo takiego stanu rzeczy stałoby się znacznie większe, gdyby się udało odnaleźć pomiędzy obu prologami jakieś, najogólniejsze choćby analogie. I otóż, analogie takie mają tu miejsce wcale wyraźnie.

W omawianym „Prologu" „chłopiec tuła się między mogiłami... śpi, a chórem nad nim nucą i piołuny siwe i lebioda i ślimaki etc. etc.". Ta sceneria jest nam — uwzględniając wszelkie różnice — skądsiś znana. Jakże to tam powiedziano w drukowanym „Prologu" „Dziadów trzecich"? „Więzień wsparty na oknie, śpi", (więzień) „drzemie", „więzień usypia" itd. A nad nim pochyla się najprzód Anioł-Stróż, następnie zaś zaczyna się chóralne nucenie duchów:

DUCHY NOCNE

Puch czarny, puch miękki pod głowę podłóżmy;
Śpiewajmy, a cicho: nie trwóżmy, nie trwóżmy...

i dalej:

Śpiewajmy nad sennym, my nocy synowie.

Jeszcze wyraźniej związek naszego fragmentu z III częścią „Dziadów" wystąpi wówczas, gdy sięgniemy do sceny IV — „Dom wiejski pode Lwowem":

ANIOŁ

Lekko i cicho, jak lekkie sny zlećmy.

CHÓR ANIOŁÓW

Braciszka miłego sen rozweselmy,
Sennemu pod głowę skrzydło podścielmy,
Oczami, gwiazdami twarz mu oświećmy,
Śpiewając i grając, latajmy wiankiem
Nad czystym, nad cichym naszym kochankiem.
Rączęta liljowe zaliście splećmy,
Za róże kwitnące czoła rozniećmy, i t. d.

W obu wypadkach powtarza się identyczny schemat: bohater (chłopiec, więzień) śpi, a nad nim odbywają się chóralne pienia (rośliny i ślimaki, duchy nocne i anioły).

Posłuchajmy wreszcie, co mówi jeszcze jeden, bardzo ważny świadek — wiersz „Śniła się zima...", „ciemny i dla mnie niezrozumiały", jak wyznaje sam autor, uzupełniając tę informację słowami: „Miałem sen w Dreźnie 1832 r., marca 23... Wstawszy, zapisałem go wierszem. Teraz, w roku 1840, przepisuję dla pamięci". Związek tego wiersza z cytowaną dopiero co sceną IV jest zupełnie wyraźny. A wszak można ją słusznie uważać za jedną z pierwszych, jeśli nie za pierwszą partię „Dziadów drezdeńskich" (jak wiadomo, figurowała ona swego czasu jako scena II, zaraz po scenie „Na kurytarzu więziennym"). Tym sposobem wiersz ów czy też raczej sen, stał się łącznie z przysłowiową już, rozbitą „banią z poezją" — źródłem i bodźcem ówczesnej inspiracji Mickiewicza. Chętnie też wierzymy słowom syna poety: „Po tym śnie Drezdeńskim w nocy 23-go Marca 1832 r., Adam zaczął pisać trzecią część *Dziadów*" [7]). Jest to wogóle bardzo ciekawa i pamiętna data: tego same-

WSPÓŁCZESNA GRAFIKA POLSKA



LUDWIK TYROWICZ

Stare mury — *drzeworyt*

1. „Dzieła wszystkie", XIII 539.
2. tamże, s. 261 i 266.
3. Dr Zygmunt Bujakowski: „Z młodości Mickiewicza". W-a, 1914. Str. 42.
4. J. Kostka: „Fragment lozański Dziadów". Bibl. Warsz. IV. 1905.
5. W art. pt. „Łudziłem despotę...". 1946, nr 8.
6. Wł. Mickiewicz: „Żywot Adama Mickiewicza", I, 271.
7. „Żywot", II, 174.

MICKIEWICZ W GRAFICE ROSYJSKIEJ



G. A. ECZEISTOW
Mickiewicz na Krymie. Drzeworyt

go dnia napisał był poeta swój znany list do J. Lelewela [8]), tegoż dnia poznał Klementynę z Tańskich Hofmanową [9]).

Z drugiej zaś strony, niemniej ciekawe więzy łączą omawiany wiersz z naszym „Prologiem". I to nie tylko przez to, iż opisana tu tradycyjna prawosławna procesja nad rzeką w dniu święta „Jordanu" (na Trzech Króli), nawiązuje wyraźnie do jakichś przeżyć poety z okresu pobytu w Rosji, i że jest to również utwór wybitnie „senny". Mamy tu prócz tego i „chłopca", i „groby", i „drzewa", i „ziółka"; a nawet lecące: „Sosny i lipy, *piołuny* i *cząbry*" (podkr. moje). I zapewne to nie przypadek, i poeta poczuł potrzebę przepisania go „dla pamięci", właśnie wówczas, gdy wiersz „senny" Zaleskiego przypomniał mu własny jego „krymski" „Prolog", napisany „kiedyś w auguście czy septembrze". Wątłe to co prawda nici, ale dość przecież wyraźne, by je dostrzec i nie uważać za przypadkowe.

Tak wtedy, związek zasadniczy obu omówionych tu prologów, można chyba uważać za udowodniony. Oczywiście, w związku z późniejszymi przeżyciami poety, z jego stosunkiem do powstania listopadowego i z tegoż powstania upadkiem, treść rozpoczętej w Rosji i prawdopodobnie zniszczonej później nowej części „Dziadów" musiała ulec odpowiedniej modyfikacji. Zmienić się też musiał w szczegółach i „Prolog". Ogólny jednak jego charakter oraz schemat kompozycyjny pozostał ten sam, świadcząc w ten sposób, iż narodziny samego pomysłu, a nawet i „rzucenie na papier" niektórych zarysów dzisiejszej trzeciej części „Dziadów", miało miejsce już na kilka lat przed Dreznem, w „rosyjskim" okresie twórczości Mickiewicza.

I kto wie, czy nie owe zarysy jakiegoś pierwszego kształtu „nowych Dziadów", czy nie tę właśnie „niewielką scenę Prologu" a być może, i zachowane do dziś dnia brulliony „Ustępu", miał on na myśli, gdy w październiku 1827 donosił był temuż Odyńcowi: „Piszę teraz nowe poema, dosyć dziwaczne, na bardzo rozległą skalę, i nie wiem, czy kiedy będzie drukowane; piszę z większą niż kiedykolwiek rozkoszą, bo piszę dla samego siebie, bez żadnego na nic względu; niektóre wyjątki może ci później nadeszlę" [10]).

Leonard Podhorski-Okołów

8. tamże, s. 172.
9. „Pamiętniki", III, 4.
10. „Dzieła wszystkie", XIII 323.

MICHAŁ LERMONTOW

* * *

Jałmużnik stał u świętych wrót,
Chudy, bezsilny z wycieńczenia,
Na twarzy jego wyrył głód
Ślady rozpaczy i cierpienia.

Jedynie chleba nędzarz chciał,
A wzrok wyrażał żywą mękę
I ktoś się z losów ludzkich śmiał
Wkładając kamień mu do ręki.

Tak ja u serca twego bram
Schnąłem ze smutku i zwątpienia
A ty zadałaś miły kłam
Na wieki wzniosłym mym marzeniom.

Przełożył Eug. Morski

MICHAŁ LERMONTOW — *Przełożył EUGENIUSZ MORSKI*

T A M A R A

W głębokim wąwozie Dariała,
Gdzie wije się Terek we mgle
Wznosiła się wieża na skałach,
Czerniejąc na ciemnym gór tle.

Komnaty w tej wieży strzelistej
Caryca Tamara swe ma
Przepiękna jak anioł najczystszy,
Jak demon podstępna i zła.

I stąd przez tumany północy
Blask złoty za kratą się tlił,
Wędrowcom rzucając się w oczy
Spoczynku zwiastunem im był.

I głos się rozlegał Tamary,
W nim żądza kipiała i szał,
W nim kryła się władza bez miary,
I wdzięk niepojęty w nim brzmiał.

Na głos owej peri przepięknej
Szedł kupiec, i pasterz i wróg,
Spotykał ich eunuch posępny,
I milcząc prowadził przez próg.

W brokatach w łożnicy czekała,
Jej perły kusiły jak grzech
I wino się pieniąc kipiało
W dwóch kubkach nalanych po brzeg.

Ramiona splatały się dziko,
Garnęły się usta do ust,
Odgłosy namiętnych okrzyków
Wiatr echem po nocy w dal niósł.

Jak gdyby w ogromnej tej wieży
Sto jurnych młodzieńców i żon
Na stypę, lub późną wieczerzę
Z dalekich zebrało się stron.

Lecz ledwo poranne promienie
Poświatę rzucały zza chmur,
Wnet wkrąg zapadało milczenie
I spokój zalegał wśród gór.

Jedynie w wąwozie Dariała
Grzmiąc Terek wyrywał się w dal
I fala na falę wpadała,
Garnęła się fala do fal.

I czyjeś bezwładne już ciało
Płynęło kołysząc się w świat.
A w górze coś w oknie bielało
I — żegnaj! — leciało mu w ślad.

I czułe tak brzmiało wołanie,
Słodyczą głos sączył się z ust, —
Jak gdyby miłosne spotkanie,
I rozkosz pieszczoty on niósł.

CZESŁAW ZGORZELSKI

ŚWIAT LIRYKI LERMONTOWA*



F. D. KONSTANTYNOW
Ilustr. do poem. „Mcyri"

Natura Lermontowa jako poety wiodła go przede wszystkim na pole liryki. Znać to nawet w utworach, opartych o konkretne zdarzenia, ujmowane przez poetę metodą opowiadania. I w nich bowiem dźwięczą wyraźnie akcenty poezji lirycznej. Czasem stają się nawet tak silne, że usuwają w cień fragmenty epickie, kształtując z nich jakby tło do rozwijania wewnętrznych przeżyć lub myśli poety. One to stają się podstawowym czynnikiem utworu, zabarwiając uczuciem zarówno styl, jak i główne motywy opowiadania. Wiersze z epickich przekształcają się w liryczno-epickie.

Najczęściej bywa to liryka osobista, wyrażająca własne uczucia poety, wewnętrzny świat jego przeżyć. Motyw miłości gra w tym świecie rolę przodującą. Niemal zawsze wnosi ze sobą nutę tragicznych rozczarowań, ból nieustannej tęsknoty, rozpacz z powodu rozstania lub udrękę wciąż odnawiających się wspomnień, których żadna siła zagłuszyć już nie zdoła. Miłość jako źródło radości i szczęścia, jako uczucie, które darzy serce ciszą zaspokojonych pragnień — to struna, z rzadka jeno odzywająca się w liryce lermontowskiej. Czasem wybucha w niej burza gwałtownych namiętności, budzi się zgryzota zwątpień i zazdrości, dźwięczy uczucie gniewu, obrzenia, pogardy nawet; kiedy indziej rozlewa się w niej nastrój melancholijnych rozpamiętywań, uczucie tęsknoty i rozżalenia, rozmarzenie pogrążające duszę w smutek bez dna i brzegów; zawsze jednak są to uczucia i myśli związane z historią przeżyć tragicznych z dziejami nieszczęśliwej lub zawiedzionej miłości.

W pierwszej grupie rządzi siła wzburzonych namiętności, niepokój wewnętrzny poety odsłania się w sprzecznościach dramatu, który w urywkach jeno, za pomocą wzmianek i napomknięć pobieżnych ujawniony zostaje przed czytelnikiem. Czasem bywa to miłość grzeszna, występna, kiedy indziej — napiętnowana zgorszeniem otoczenia, porywcza i bezwzględna, ukrywająca w zanadrzu jad podejrzeń, trawiona ogniem zazdrości, ścigająca kochankę nawet z za grobu. Ale w miarę dojrzewania poety wybuchy takie stają się coraz rzadsze, ucicha burza sprzecznych uczuć, a wzrasta spokój jednolitego, chociaż równie silnego przeżywania goryczy rozczarowań i zawodów miłosnych, tęsknoty wywołanej rozstaniem z ukochaną, lub smutku, który wypływa ze świadomości, iż losy rozdzieliły go z nią na zawsze. Przychodzą wiersze, w których poeta zapomina o własnych strapieniach, rodzą się słowa serdecznej troski o ukochaną kobietę, o jej prawdziwe szczęście i pokój duszy aż do śmierci. Przychodzą liryki, jak ta oto „Modlitwa", napisana przez poetę w r. 1837.*)

Ja, Matko Boża, dzisiaj z modlitwą
staję przed Twoim świętym obrazem,
nie o zbawienie, ani przed bitwą,
ani z wdzięczności kornej wyrazem.

Nie o swą duszę błagam pustynną,
duszę pielgrzyma opuszczonego,
lecz chcę polecić siostrę niewinną
ciepłej władczyni świata zimnego.

Otocz więc szczęściem — wesela godną,
daj jej w człowieku dobrego brata,
młodość promienną, starość pogodną,
sercu prostemu ufność do świata.

A potem, czasu pożegnalnego,
gdy śmierć ją we dnie czy w noc zawoła,
ześlij do łoża śmierci smutnego
najpiękniejszego swego anioła.

Ale wewnętrzny świat liryki Lermontowa — to nie tylko uczucia miłosne, to nieustanne przypływy i odpływy najrozmaitszych przeżyć, wrażeń i myśli człowieka w zetknięciu z ludźmi i przyrodą, to postawa jego wobec życia i śmierci, doczesnych spraw własnego istnienia, rozwoju stosunków społecznych i pomyślności ojczyzny obok dalekich horyzontów wieczności, moralnych zagadnień zła i dobra, zagadki wzajemnego stosunku ziemi i nieba.

W każdym zakątku owego świata wewnętrznych przeżyć, wyrażonych w liryce Lermontowa odnajdziemy wciąż ten sam niepokój ścierających się sprzeczności, głęboką rysę duchowego rozdwojenia, dramatyczną walkę niezgodnych ze sobą uczuć, dążeń i pragnień. Z jednej strony nienawiść i pogarda w stosunku do otoczenia i wszelkich przejawów małości ludzkiej, obłudy i egoizmu oraz niewoli formalistycznych przepisów, krępujących swobodę ducha, — z drugiej — miłość ku ludziom i tęsknota za związkiem przyjaźni, wiernej aż do śmierci, nigdy niezaspokojony i tylekroć zawiedziony głód miłości, która by nie znała przeszkód ni granic. Z jednej strony — wyniosła duma człowieka, świadomego swej wyższości duchowej i niechętne ujawnianie tajemnic własnego życia wewnętrznego, z drugiej zaś — bolesne uczucie osamotnienia i wyraźnie okazywane pragnienie życzliwości i uznania innych. Z jednej strony niezadowolenie ze świata, odtrącanie ówczesnych form życia społecznego, tęsknota do idealnej krainy aniołów, do niezmąconej harmonii nieba, z drugiej zaś — umiłowanie każdego szczegółu przyrody, przywiązanie do świata doczesnych zjawisk, przyjemności i rozrywek dnia zwykłego, pragnienie całkowitego zespolenia się z życiem natury. Chłód szyderczej ironii i żar uczuć, ożywiających wypowiedź liryczną poety, wyniosła obojętność dumnego osamotnienia i płomienny bunt człowieka spragnionego wolności, mrok zwątpień w lepszą stronę natury ludzkiej i blask wiary w siłę szlachetnych porywów duszy — oto sprzeczności, które wytwarzają wewnętrzny nurt ścierających się uczuć liryki lermontowskiej. Gwałtowne porywcze w pierwszym etapie jego prób poetyckich, grają raz po raz metodą kontrastów i przejaskrawień, bryzgają ironią, uderzają w górne tony uniesienia, sięgają po najsilniejsze, najbardziej gromkie słowa. Ale z biegiem lat — podobnie jak w liryce miłosnej — odnajduje poeta drogę ku syntezie sprzecznych na pozór tęsknot, kontury zbyt ostre łagodnieją, przejaskrawienia ulegają stonowaniu, a poezja wkracza powoli w świat wewnętrznej harmonii, w dziedzinę pełnej, dojrzałej sztuki, świadomej celów, ku którym zmierza.

Retoryka namiętnych oskarżeń, siła protestu i żar płomiennych zwrotów najsilniej przemawia w utworach, wyrażających postawę Lermontowa wobec politycznego, społecznego i kulturalnego systemu ówczesnej Rosji. Duch walki panuje tu niepodzielnie. Poeta ciska zarzuty prosto w twarz — zarówno sferom najwyższych dostojników państwa, jak i szerokim kołom tych warstw społecznych, z którymi stykał się w salonach Moskwy i Petersburga. Przemawia do nich „sędzia nieubłagany i surowy", poeta który potrafi „cisnąć im w oczy żelazny wiersz, pełen goryczy i gniewu". Tak właś-

*) Fragment z zarysu biograficzno-literackiego.

*) Przekład Włodzimierza Słobodnika. „Dwa wieki poezji rosyjskiej".

nie w r. 1837 w głębokim żalu po zgasłym poecie, a jednocześnie w najwyższym uniesieniu przeciw tym, których słusznie poczytywał za winowajców śmierci Puszkina, rzuca społeczeństwu wiersz pt. „Śmierć poety".

A jednak przychodziły i takie chwile, w których Lermontow tworzy wiersze wyrażające spokój, ciszę i pogodę ducha. Zdarza się to zwłaszcza w ostatnich latach życia. Najczęściej przychodzi jako wzruszenie na widok przyrody. Ona wprowadza do wierszy jego rzewne wspomnienia z lat dziecięcych, jej motywy najpełniej oddają wewnętrzny pokój i harmonię ducha. „Oddalając się od warunków życia społecznego i zbliżając do przyrody — zapisze w jednym ze swych utworów — mimowoli stajemy się dziećmi: wszystko przybrane odpada z duszy i staje się ona znowu taka, jaka była dawniej i będzie zapewne kiedyś w przyszłości".

Podobnie silnych wzruszeń, oczyszczających duszę rozgoryczoną na świat i ludzi, doznawał zapewne poeta w świecie marzeń i wspomnień, wyczarowanych siłą poetyckiej wyobraźni. „Lubię marzenia mego twór z oczyma pełnymi lazurowego ognia, z uśmiechem różowym, jak pierwsze blaski młodego dnia, wstającego za laskiem" — powiada w wierszu, napisanym 1 stycznia 1840 r. („Gdy okrążony tłumem pstrym..."). W takich chwilach powstają liryki, w których nie dźwięczy już ani gniew na „krainę sług, krainę panów" — „wszystko widzących oczu, wszystko słyszących uszu", krainę carów i błękitnych, żandarmskich mundurów — ani oburzenie na małoduszność, karierowiczostwo i obłudę wyższych warstw społeczeństwa, ani nawet żal do narodu, który nie umie się przeciwstawić swym tyranom (por. wiersz: „Żegnaj niemyta Rosjo!"). W takich chwilach wypowiada miłość — „dziwną" — jak sam ją określa, — ale jakże prostą i naturalną:

OJCZYZNA

Miłością, jakże dziwną, ojczyznę kocham swoją!
Rozsądek zimny nie zmieni jej w niczem.
Ni sława, krwią kupiona w boju,
ni pokój z pełnym dumnej ufności obliczem,
ni podania przeszłości, pełne wieków cienia,
nie budzą we mnie radosnego rozmarzenia.

Kocham — lecz za co kocham ją, sam nie wiem —
jej stepów chłodne, milczące zadumy,
bezbrzeżnych lasów jej rozkołysane szumy,
jej wielkich rzek podobne do morza wylewy...
Lubię na wozie trząść się wieś mijając w biegu
i mrok nocny powolnym przenikając wzrokiem,
widzieć wzdłuż drogi polnej, marząc o noclegu,
w dalekich, smutnych siołach drżące światła okien.

Lubię ścierniska dymek siwy,
tabory w stepie nocujące, —
na wzgórzu pośród żółtej niwy
lubię dwie brzozy bielejące.
Z radością, wielu nie znajomą,
patrzę na gumno z bujnym plonem,
na wiejską chatę, krytą słomą,
i okiennice jej rzeźbione,
a zmierzchem, w święta dzień, rosistym,
jam do północy patrzeć gotów
na tan z przytupywaniem, świstem,
pod brzęk i gwar pijanych chłopów. *)

Przemawia w tym wierszu nie tylko wierny syn ojczyzny, ale i wielki znakomity artysta. Ani znać już w nim owego młodzieńca, który dziesiątkami — co dnia — wypisywał pierwsze próby swego pióra, czerpiąc pełnymi garściami z zapasów modnej lektury. Przemawia poeta, świadomy znaczenia artystycznego każdej kreski swego wiersza. Nie idzie już śladami form, odziedziczonych w spadku po ojcach. Łamie bez obawy ciasne przegródki formalne liryki z epoki poprzedniej i wyprowadza swą poezję na szerokie szlaki swobody twórczej, która umie łączyć w ramach jednego utworu elementy różnych rodzajów poezji: żałosną nutę wspomnień z przeszłości urywa raz po raz akcentami namiętnych wezwań społecznych, melancholię zadumy nad światem rozświetla tu i tam błyskawicami uniesień i gniewu, rzewne, klarowne tony liryki osobistej zmąci nie raz i nie dwa gryzącą ironią satyry. Podstawową formą wypowiedzi staje się bądź to liryczny zwrot do ukochanej, do Boga, do przyrody lub do kogokolwiek z najbliższego koła przyjaciół, bądź też alegoryczna opowieść o wędrujących chmurkach, o gałązce przyniesionej z Palestyny, o listku dębowym, opadłym z gałęzi, o palmach usychających na bezwodnej pustyni, o rycerzu wziętym do niewoli, o proroku, który głosi Słowo Boże wśród naigrawań bezmyślnego tłumu... Niekiedy opowieść ta przybiera formę lirycznej ballady, opiewa okrutną miłość księżniczki z zamku na brzegu skalistym, (Tamara) ukazuje upiorny korab Wielkiego Cesarza, gdy przybywa na rewię wojska uśpionego już na wieki, ujawnia istotę uwodzicielskich pokus „morskiej królewny", uprowadzonej na brzeg twardą ręką dzielnego rycerza... Trafia się także liryczny pejzaż, nastrojowa opowieść, lub poetycki portret.

We wszystkich utworach słychać jednak ten sam znamienny głos poety, przejętego do głębi przedmiotem swej wypowiedzi, we wszystkich znać tę samą technikę dojrzałego artysty. A w porównaniu z liryką lat młodzieńczych jest to już technika zupełnie odmienna. Uchodzi gdzieś na plan dalszy zespół elementów, wysuwających na czoło utworu bezpośrednie, obnażone wypowiadanie się „ja" poety. Osoba autora ukryta zostaje poza kręgiem obrazów i wydarzeń, które oznaczają tylko to, co w przeżyciach jego jest powszechne i poza czasowe, ogólnoludzkie i wieczne. Formy osobistej liryki przybierają zarysy wypowiedzi o horyzontach wybiegających daleko poza granice zarysowanej sytuacji i naszkicowanych okoliczności zdarzenia. Utwory zatracają coraz bardziej charakter kartek, wyrwanych z wierszowanego dziennika poety, a przybierają postać wypowiedzi o wiecznych sprawach życia i śmierci, ziemi i nieba, mroków i świateł duszy. „Ja" poety dźwięczy jeszcze z tą samą siłą osobistego uczucia jedynie tam, gdzie przemawia jako sędzia swego pokolenia, oskarżyciel społecznych i politycznych stosunków ówczesnej Rosji, jako obywatel, przejęty troską o dobro kraju i miłością do wszystkiego, co ogarnia słowem: „ojczyzna".

A jednocześnie wysiłek twórczy poety idzie w kierunku pełnego opanowania środków wyrazu, przekształcenia mowy poetyckiej w narzędzie uległe całkowicie woli artysty. Studia nad rękopiśmienną spuścizną Lermontowa ukazują dowodnie, z jakim uporem opracowuje sobie ścisłość i lakoniczną oszczędność słów, znaczeniową i obrazową wyrazistość języka. Stara się pisać krótko, zwięźle i prosto, a równocześnie — z silnymi akcentami lirycznego wzburzenia. Dopiero teraz, w dojrzałych latach twórczości, na krótko przed śmiercią poznaje Lermontow piękno naturalnej szlachetnej prostoty.

Toteż w lirykach lat ostatnich osiąga Lermontow — jak świadczy Wł. Fiszer — „pełną dojrzałość stylu". „Mógł pisać nie uciekając się do figur i zwrotów, nie bojąc się prozaizmów. Wypracowuje styl klasyczny — najdoskonalszy w literaturze rosyjskiej". A jednocześnie zwiększa się głębia i rozszerzają horyzonty myśli jego poezyj. Trafnie powiada jeden z krytyków rosyjskich, że „Lermontow rozpoczął od rozwlekłego dziennika, w którym ciasno było myślom i wyobraźni, przestronnie zaś — słowom; skończył natomiast na poezji, w której słowom stało się ciasno, a myślom i obrazom — przestronnie".

*) Przekład Mieczysława Jastruna, „Dwa wieki poezji rosyjskiej".

L E R M O N T O W

J A K O R Y S O W N I K



H U Z A R Z F A J K Ą

Rysunek



L E R M O N T O W J A K O R Y S O W N I K

Powrót huzara *Rysunek*

M. LERMONTOW *Przełożył EUG. MORSKI*

TRZY PALMY

Gdzie znojnej Arabii złociła się dal
Ku niebu się pięły korony trzech palm.
A strumień pod nimi z opoki bezpłodnej
Wytryskał potokiem ożywczym i chłodnym,
I w cień rozłożysty lękliwie się krył
Od wiatrów pustyni wiejących nań pył.

I lata mijały, za rokiem biegł rok:
W pustyni karawan zanikał już w trop,
Samotny wędrowiec w słonecznej spiekocie
Już w cieniu nie szukał ożywczej wilgoci,
I więdnąć poczęły pod niebem bez chmur
Trzy palmy wyniosłe i wartki schnął nurt.

Niebiosa wysokie nabrzmiały od skarg:
„Czy kwitłyśmy po to, by strawił nas żar,
Czy po to narodzin doznałyśmy łaski
By wiecznym całunem pokryły nas piaski?
Nikogo nie ciesząc korony nam mrą!
Niesłuszne — o niebo — wyroki twe są,

Zaledwo umilkły — daleko we mgłach
Obłokiem złocistym zakłębił się piach,
Dzwoneczków niestrojne zmieszały się dźwięki
Zapstrzyły dywany rzucone na łęki
I z dala wielbłądy jak czółna wśród mórz,
Szły jeden za drugim nurzając się w kurz.

Kołysząc się chwiały złożone na garb
Skrzydlate namioty podobne do szarf:
Niekiedy je dłoń rozgarniała nieśmiała
A w głębi źrenice, jak węgiel pałały
I Arab na siodle pochylał swój stan,
A pod nim koń wrony podrywał się w tan.

I koń stawał dęba i skakał i gnał,
Jak żbik gdy w pustyni dosięgnie go strzał,
I białe ubranie przepyszną kaskadą
Z ramienia Farysa zsuwało się na dół,
Wiatr poły rozdymał, porywał go lot
On w biegu wyrzucał i chwytał swój grot.

Ku palmom wielbłądów kieruje się sznur,
Lśni obóz barwami namiotów i skór,
Nużając się dzbany kryniczny nurt chłoną
I dumnie swych gości na brzegu zielonym
Witają ukłonem korony trzech palm,
A źródło ich poi strumieniem swych fal.

Lecz ledwo zmierzch zapadł i skończył się dzień
Siekiery dźwięk twardy uderzył o pień
I padły na piach — połomkowie stuleci —
Obdarty z nich korę bawiące się dzieci,
Pocięte ich ciała rzucone na stos
I ogień je strawił powoli przez noc.

A kiedy na zachód poznosił mgły wiatr
Znów w dal karawana ruszyła na szlak
Jej śladem pozostał na glebie bezpłodnej
Jedynie popiołów stos smutny i chłodny
Słoneczny żar strawił te zgliszcza i w dal
Rozproszył po stepie wiatr resztki trzech palm.

A dziś tu pustynia — upały i znój,
Nie szepcą już liście, nie szemrze już zdrój,
Daremnie proroka on błaga o cienie
Nań piasek się sypie i prażą promienie
I kania stepowa najeża tam czub,
I szarpie szponami w błękicie swój łup.

ALEKSANDER PUSZKIN

DO A. P. KERN

Pamiętam to przedziwne mgnienie:
Przede mną się zjawiłaś raz;
Jak najczystszego piękna geniusz,
Jak przewidzenia zwiewny blask.

W tęsknoty beznadziejnym bólu,
W rozgwarze jaki niesie świat,
Twój dźwięczny głos mi dzwonił czule
I miłych rysów śnił się kształt.

Szły lata, burz gwałtownych tchnienie
Rozwiało dawnych marzeń mgłę,
Powoli poszły w zapomnienie
I głos i boskie rysy twe.

W głuszy, i w mroku uwięzienia
Mych dni samotnych spokój sczezł,
Bez bóstw, bez uczuć, bez natchnienia,
Bez snów, bez życia i bez łez.

Lecz nastąpiło przebudzenie
Przede mną się zjawiłaś w czas,
Jak najczystszego piękna geniusz
Jak przewidzenia zwiewny blask.

I w sercu wzbiera upojenie,
Bo nowe mi przyniosły dni,
Uczucie, miłość i natchnienie
I życie i gorące łzy.

Przełożył EUG. MORSKI

DO PIĘKNOŚCI,
KTÓRA ZAŻYWAŁA TABAKĘ

Młodzieńcze wiersze Puszkina nie zwracały dotychczas na siebie uwagi tłumaczów polskich. A przecież ta swawolna twórczość „licealna" jest integralną częścią wielolicego dzieła wielkiego poety. Oto jej przykład:

Czyż jest możliwe to, że zamiast róż Amora,
Jaśminów, których teraz pora,
I tulipanów dumnych, białych lilii tych,
Któreś ty zawsze tak lubiła
I dawniej codziennie nosiła
Na marmurowych piersiach swych —
Czyż jest możliwe to, Klimeno miła!
Żeś w guście swym tak bardzo się zmieniła
I nie kwiat wąchać teraz lubisz, ale, och!
To wstrętne i szkodliwe ziele,
Które fabrykant miele
Na miękki drobny proch?

Niechże z Getyngi więc profesor już [zgrzybiały,
Schyliwszy nad katedrą starą siwy włos,
Chrząkaniem, kaszlem, drżący oczyściwszy [głos,
W łacinę zatopiwszy rozum cały,
Wyschniętą ręką pcha tabakę w długi nos;
Lub dragon wąsacz z miną zucha,
Rano przy oknie siedząc swym,
Wraz z resztką snu niech goni dym,
Puszczany z długiego cybucha;
Albo też piękność, co już ma [sześćdziesiąt lat,
Urlopna Gracyj a miłości emerytka,
Której fałszywe wdzięki nie warte i dydka,
Która na całym ciele nosi zmarszczek ślad,
Niech ziewa, modli się, przeklina
I z poczciwą tabaką smutków zapomina.

Lecz ty, urocza! Ach! jeżeli już tabaka
Podoba ci się tak... O, szale wyobraźni!
Ach, gdyby obrócony w proch
I siedząc w ciasnej, mrocznej kaźni,
Więziony w twojej tabakierce,
Jam trafić w delikatne twe paluszki mógł,
To bym, zachwytem pojąc serce,
Rozsypał się na pierś, pod twój [jedwabny szal...
I nawet, kto to wie... Lecz cóż, to się [nie ziści!
Marzenie się rozwiewa w puch!
Los zły i pełen jest zawiści!
Czemuż jam nie tabaki niuch!

(1814)

Przeł. ARTUR CHOJECKI

JERZY EUGENIUSZ PŁOMIEŃSKI

ŚMIERĆ POETY

Książka Leonida Grosmana*) należy do stosunkowo niedawnego rodzaju piśmienniczego, tj. *romansu biograficznego*, który stanowi swoistą odmianę powieści: o wielkich twórcach, politykach, dynastach, wodzach, słowem *o ludziach historycznych.* Autor przedstawił w swojej powieści końcowe chwile dramatu życiowego największego poety rosyjskiego, genealogię tego wstrząsającego dramatu, umieszczając jednak w źródłach pozaosobistych i wiążąc ją przyczynowo raczej z ówczesnymi stosunkami społeczno-politycznymi Rosji mikołajewskiej (epoka Mikołaja I). Dlatego ramy romansu biograficznego o Puszkinie, a dokładniej mówiąc o kilku latach jego życia, które poprzedziły śmierć poety w pojedynku (w trzydziestym siódmym roku jego życia), rozszerzają się do rozmiarów powieściowej monografii o ówczesnej epoce rosyjskiej, a nawet o obliczu społeczno-politycznym ówczesnej Europy, a przede wszystkim Francji. W powieści biograficznej L. Grosmana uderza zwłaszcza w pierwszych rozdziałach — świadomy i celowy paralelizm oraz synchronizm życia polityczno-społecznego Rosji i Francji. Dostarcza to nie tylko materiału porównawczo-refleksyjnego na marginesie wiernego na ogół obrazu dwóch tak odmiennych światów plemiennych o krańcowo różniącej się strukturze umysłowej, duchowej oraz obyczajowej, ale unaocznia równocześnie dokładniej właśnie źródła katastrofy życiowej Al. Puszkina (na tle owego przepastnego wprost kontrastu między ówczesną, porewolucyjną, wysoce liberalną Francją — podówczas ogniskiem naczelnym myśli demokratycznej świata, a Rosją carskiego reżimu, ogłupiałą i ciemną, zamkniętą najszczelniej przed powiewami nowych prądów Europy, tragiczną w swoim społeczno-kulturalnym odosobnieniu i zapóźnieniu, narzuconym jej przez despotyzm caratu).

L. Grosman wystudiował z pedanterią żarliwego poszukiwacza prawdy historycznej — dziejowy koloryt owej epoki, ale przeładował swoją powieść nadmiernie rozrzutnym bogactwem sztafażowym. W powodzi epizodycznych szczegółów i szczegółików, mnóstwa rozwlekłych dygresji gubi się tok właściwej osnowy, co dezorganizuje mocno kompozycję powieści. Jest ona dosyć osobliwa, chociaż bynajmniej niezbyt nowatorska, mimo pozorów nowoczesności. Autor odświeżył tylko jeden z chwytów powieściowej faktury, wycofanej już od dawna z obiegu, w danym wypadku mającej pewne uprawnienia, mianowicie wznowił kompozycję o charakterze „mistyfikatorskim". Powieść jest niby to pamiętnikiem młodego dyplomaty francuskiego d'Archiaca, który wziął udział jako sekundant w głośnym pojedynku między skuzynowanym z nim arystokratą francuskim G. d' Anthesem a Puszkinem, dnia 27 stycznia 1837 r. Tylko taka kompozycja powieści o Puszkinie, trochę sztuczna w swoim charakterze „parawanowym", pozwoliła Grosmanowi na szeroką konfrontację ówczesnej Europy z jej społeczno-politycznymi fermentacjami ideologicznymi, z jej potężnym pędem do liberalizmu (we Francji głównie) — z Rosją mikołajewską i tylko dzięki niej mógł autor śmiertelny pojedynek Puszkina nad Czarną Rzeczką potraktować „jako jeden z oddalonych przejawów ogólno-europejskiego życia politycznego", stanąwszy na stanowisku, że: „nie tylko starcie interesów indywidualnych i osobistych namiętności spowodowało katastrofę, ale i skomplikowany splot zwalczających się sił społecznych, stanowych i partyjnych, nieoczekiwanie ujawniony dzięki niezależnej i buntowniczej indywidualności wciągniętego w ich grę wielkiego poety".

„Śmierć poety" Grosmana posiada jak gdyby podwójny styl. Prawda miesza się w tej powieści biograficznej z poetyckim zmyśleniem. Ale Grosman umiał nawet imaginacyjnym partiom powieściowym, które nie miały nigdy odpowiedników w świecie faktów realnych, a które autor wprowadził do swojego romansu życiorysowego w imię autonomicznych przywilejów powieści historycznej, nadać uprawdopodobniającą sugestię wypadków o wymowie niemal dokumentarnej.

Powieść Grosmana cierpi jednak na nadmiar dłużyzn, nieekonomicznie rozwlekłych, istnych tasiemców opisowych, które rozsadzają właściwy strumień fabuły naczelnej, rozbijając ją na nieskoordynowane, boczne osnowy, co wobec jej określonej wyżej faktury pseudopamiętnika d'Archiaca mniej razi. Za to imponuje opisowym przepychem szczegółów arcyistotnych dla historycznego kolorytu epoki, mianowicie barwnych scen z życia dworu rosyjskiego, sfer dyplomatycznych, rosyjskich dygnitarzy państwowych, rodowych wielmożów, w końcu nastrojów społeczno-politycznych Europy. Poznajemy w niej życie rosyjskie, nie tylko na jego jednej kondygnacji, tj. jego społecznych szczytów. Przejmujący np. epizod żołnierskiej egzekucji odsłania jego drugą kondygnację z przeciwległego bieguna społecznego, tj. dramatyczny los wydziedziczonych historycznie i socjalnie „nizin" ludowych, podkreślając równocześnie dobitnie tragedię zautomatyzowanych od wieków kontrastów ówczesnego życia rosyjskiego.



Autoportret

W tym nazbyt szerokim na ogół obrazie epoki dziejowej za słabo uwidocznił L. Grosman jej intelektualny składnik, tj. życie ówczesnej kultury rosyjskiej, której zenitowym wyrazem była twórczość Al. Puszkina. Mimo zabójczych kleszczów cenzury, mimo złowrogiego, paraliżującego nacisku ze strony ówczesnych czynników urzędowych, biło ono wcale tęgim, jak na ówczesne możliwości, tętnem rozwojowym, czego nie widać jednak wcale w „Śmierci poety"! Grosman schematyzuje nazbyt dowolnie jej dalekie od jednorodnego charakteru oblicze, uogólniając duże antypody ówczesnej Rosji, bezwzględnie sobie wrogie — więc z jednej strony rosyjską elitę kulturalną, a z drugiej — Rosję oficjalną, budzącą niesmak swoim lokajskim legitymizmem, swoją całkowitą atrofią społecznego krytycyzmu.

Głośne wystąpienie współcześnika Puszkina, Piotra Czaadajewa, na łamach moskiewskiego „Teleskopu", z bezwzględną krytyką mikołajewskiej rzeczywistości rosyjskiej z jej kulturalnym izolacjonizmem, z feudalnym typem jej ustroju społecznego, jaskrawo odchylonym od zachodniego modelu społecznego podówczas, o czym wspomina Grosman w „Śmierci poety", to jeden z arcyznamiennych faktów nierzadkiego zatargu między tymi dwoma światami Rosji carskiej.

Odczuwa się, jako pewną lukę, brak w powieści biograficznej o Puszkinie retrospektywnego zsumowania twórczego wpływu nie istniejącej już wtedy rewolucyjnej grupy dekabrystów, na życie kultury rosyjskiej, którego to wpływu ślady zapładniające bynajmniej nie zatarły się jeszcze w owej chwili, a odczuwa się tym bardziej, że autor w swoim wielostronnym malowidle Rosji mikołajewskiej nieraz sięgał do środka retrospektywnych uzupełnień. Luka owa obok innych przeoczeń z odcinka intelektualnego w powieści tej sprawia, że życie kulturalne Rosji tamtego okresu robi wrażenie, nie zupełnie zgodne z faktami, jałowej pustyni.

Wysunięcie w pierwszych zwłaszcza rozdziałach powieści na plan główny d'Anthesa, snucie następnie dwóch równoległych niemal osnów centralnych o Al. Puszkinie i d'Anthesie de Haeckerenie, poza mnóstwem wzmiankowanych już dygresji, tylko w pewnej mierze znajduje usprawiedliwienie w owej „kapturowej" fakturze romansu biograficznego — w postaci fikcyjnego pamiętnika d'Archiaca, w pewnej mierze, tzn. niedostateczne. Traktowanie np. dziejów życiowych d'Anthesa na poziomie hierarchicznej równorzędności z historią życiową Puszkina należy uznać za wadę rozplanowania kompozycyjnego. Natomiast próba moralnego wybielenia tego gwardyjskiego oficera, żyjącego pustym życiem salonowego dandysa, arystokratycznego łowcy miłosnych przygód, petersburskiej odmiany don Juana, musi wywołać zasadnicze wątpliwości. Żadne względy nie przemawiają za słusznością i w ogóle celowością tego zabiegu. Wprawdzie ów zabieg wybielający w stosunku do d'Anthesa pochodzi od jego bliskiego krewnego, rzekomego autora pamiętnika-powieści, uczuciowo więc i rodowo zaangażowanego, ale wicehrabiego d'Archiaca cechowała przecież powaga dojrzałych sądów, wyjątkowo bezinteresownych i przenikliwych oraz wysokie poczucie odpowiedzialności za ocenę zjawisk i ludzi, co kilkakrotnie zaznacza Grosman w „Śmierci poety". Bystry i po francusku finezyjny krytycyzm d'Archiaca, dyplomaty o niepospolitej kulturze umysłowej, wytrawnego diagnosty charakterów ludzkich, orientacji społeczno-politycznych i prądów umysłowych, kłóci się krzycząco z jego manewrem wybielającym wobec d'Anthesa.

W podobiźnie charakterologicznej bohatera powieści, Al. Puszkina, miejscami bierze górę nad prawdą stylizacja. Jest ona następstwem podziwu, czci i głębokiego sentymentu autora w stosunku do wielkiego poety rosyjskiego. Ale geniusz Puszkina nie wymaga bynajmniej takich zdobniczych inkrustacji charakterologicznych, jak nie wymaga tego zresztą żaden genialny twórca. Owe naloty panegiryczne, które zniekształcają przeważnie prawdę, należą jednak do nieodłącznych tradycyj historyczno-literackich wobec przedstawicieli wyżyn twórczych. L. Grosman zdawał sobie dobrze sprawę z owego wcale niemałego procentu zmyślenia i poetyckiej hiperboli, gdy w puszkinowskim portrecie duchowym wyolbrzymiał wbrew prawdzie niektóre z jego autentycznych rysów, a inne z nich przesuwał natomiast na plan boczny do rozdziału końcowego, który ma wartość psychologicznego resumé, gdy stylizował poetę na przedstawiciela zachodniej organizacji duchowej bez reszty, znowu wbrew rzeczywistości. W epilogu więc swojego romansu biograficznego, tj. poza właściwym tekstem powieści, prostuje częściowo w uwagach, nieorganicznie doczepionych, poprzednią deformację puszkinowskiego wizerunku duchowego. Stwierdza, że: „Dramat poety przeniósł się w głąb jego duszy. Próbował walczyć, bronić swojej swobody twórczej, strzec niezależności swych poglądów politycznych, ale pod okrutnym naciskiem władzy zdarzało mu się wahać i cofać." I dalej: „W szeregu zagadnień politycznych wyraźnie pozostawał w tyle za nami, przedstawicielami liberalnej Francji, która przeszła przez dwie rewolucje. Pełnymi oburzenia inwektywami, odpowiedział na wystąpienie posłów i poetów, którzy stanęli w obronie zdeptanej Polski. Poeta sprzeniewierzał się swojemu powołaniu, spotwarzał drogę swych natchnień, zubożał swój piękny talent."

W istocie był Puszkin fenomenem zderzenia dwoistego typu duchowego, tj. zachodniego pędu i głodu liberalizmu w najszlachetniejszym sensie tego słowa oraz wschodniego ciążenia (pod terrorem społeczno-politycznego klimatu stosunków) do kompromisu zewnętrznego, przy równoczesnym ocalaniu swojej twórczej i duchowej niepodległości w hermetycznie zamaskowanej rzeczywistości wewnętrznej.

Niezależnie od szeregu wyżej sformułowanych zastrzeżeń, należy zauważyć, że „Śmierć poety" Grosmana jest powieścią świetną, jest chyba jednym z najlepszych romansów biograficznych o wielkim twórcy w dotychczasowej, niezbyt obfitej literaturze europejskiej tego rodzaju.

*) Leonid Grosman: Smierć poety. Przekład Władysława Broniewskiego. Spółdz. Wydawn. „Wiedza". Warszawa 1947.

ARCYDZIEŁO TURGIENIEWA

Gdybyśmy rozmowę o „Szlacheckim gnieździe"*) rozpoczęli od wyszukiwania słabych stron tej powieści, niewątpliwie zaatakowalibyśmy przede wszystkim jej tytuł, z góry narzucający nieuprzedzonemu czytelnikowi fałszywe sugestie. W rzeczywistości bowiem obraz życia utrwalony przez Turgieniewa wychodzi daleko poza ramy zakreślone tytułem (który dla dzisiejszego czytelnika bynajmniej nie brzmi zachęcająco). Tym się — być może — tłumaczy fakt, że gwoli pognębieniu pedagogów rusycystów nie tylko z Bożej łaski ile z przypadku uczących w szkołach języka rosyjskiego, dostało się właśnie „Szlacheckiemu gniazdu" w jednym z czerwcowych numerów „Wsi".

Pozostawiając więc na uboczu sprawę nieatrakcyjnego tytułu, przechodzimy do bogatej zawartości treściowej dzieła, cieszącego się stałym powodzeniem wśród szerokich warstw czytelniczych. „Szlacheckie gniazdo" nie należało do tych powieści, które zwycięsko wychodząc z ognia sprzecznych sądów krytyki, długo a mozolnie zdobywać muszą uznanie czytelników. Odwrotnie — czytelników i całą krytykę ówczesną cechowała rzadka zgodność w entuzjastycznym jej przyjęciu. Zgodność ta jest tym bardziej zastanawiająca, że zjednoczyła ludzi, którzy zajmowali diametralnie różne stanowiska wobec zagadnienia, stanowiącego oś kompozycyjną powieści: na jakich podstawach należy budować kulturę rosyjską i jak ukształtować stosunek jej do kultury zachodniej? — Odpowiedź na nie przyniosła powieść Turgieniewa. Mamy ją w obrazie Rosji oraz w dyskusji jaką z postępowcem — „europejczykiem" Panszynem toczył Ławrecki, który stanowi niewątpliwie projekcję artystyczną wnętrza duchowego samego Turgieniewa. Umieszczając rozmowę tę właśnie w scenie centralnej, gdzie występują równolegle, w najsilniejszym natężeniu i w pełnej harmonii wszystkie wątki akcji powieści, podkreślił niejako autor jej zasadniczy charakter nie tyle w stosunku do swego własnego światopoglądu, ile przede wszystkim dla kompozycji powieści. Nad Panszynem, rzecznikiem „dogonienia" przez Rosję Europy i całkowitego podporządkowania kultury rosyjskiej zachodowi, uzyskuje zdecydowaną przewagę Ławrecki, który wierzy w bogate możliwości rozwojowe swojej ojczyzny i z zapałem i mocą broni Ławrecki tezy szukania przez Rosję własnych dróg rozwoju. Wówczas gdy Panszyn lekarstwo widzi w całkowitej europeizacji swojej ojczyzny Ławrecki w rozwijaniu zasobów własnych ludu rosyjskiego szukać będzie drogowskazów na przyszłość, a jako realny program nakreśli hasło pracy organicznej i pracy od podstaw, pełnionej rzetelnie, z poczuciem odpowiedzialności za nią („uprawiać rolę — starać się jak najlepiej ją uprawiać"). To właśnie, co z aktualnej dyskusji publicystycznej przedostało się do dzieła sztuki, stanowiło o jego wielkim powodzeniu u współczesnych. Zarówno tak zwani „zachodowcy", („zapadarki") w związkach z kulturą europejską upatrujący leków na wszelkie niedomagania Rosji, jak i słowianofile widzący przyszłość swej ojczyzny w wyzyskaniu jedynie zasobów duchowych własnego narodu (ściślej: ludu) — znaleźli w powieści tej zadowalające obie strony rozwiązanie tego problemu. Ten doraźnie aktualny charakter, jak wszelka publicystyka służąca potrzebom chwili, niedługi miał żywot: wkrótce pojawią się dalsze dzieła Turgieniewa, ukazujące nowe etapy walki o przyszłość Rosji i nowych jej bojowników — już spoza szlacheckiego środowiska się wywodzących — ludzi konkretnego czynu. Powieści te, utrwalając w artystycznym kształcie przemiany zachodzące wewnątrz społeczeństwa, zasygnalizują jednocześnie przezwyciężenie przez Turgieniewa tego stadium rozwojowego, którego wyraz artystyczny stanowi „Szlacheckie gniazdo". Spory toczące się dokoła podstawowego zagadnienia noszą charakter oderwanych dysput akademickich i niezależnie od tych dyskusji, trwa i rozwija się sprawa w samym społeczeństwie.

Realne rozwiązanie problemu społecznego jest mało przekonywujące przede wszystkim dlatego, że bohater jest dany jak gdyby w oderwaniu od terenu swej działalności, że nie dał Turgieniew mocnej więzi między psychykę Ławreckiego o jego konkretnym czynm społecznym. Ławrecki — pomimo całego zasobu dobrej woli jakim go autor obdarzył — należy do szeregu bohaterów, których literatura rosyjska ochrzciła mianem tzw. „lisznich liudiej" (ludzi zbędnych). Nazwa jest to specyficzny typ bohaterów powieściowych, który pojawił się w literaturze rosyjskiej XIX w. w oparciu o psychikę bajronowsko-romantyczną. Są to ludzie słów nie czynów. Przewyższając znacznie swoją epokę i środowisko, noszą oni w duszy mniej lub więcej wyraźne ideały społeczne czy narodowe — i słowem pięknie brzmiącym szerzą ich kult, budzą niechęć do tego co jest i tęsknotą za innym, lepszym światem. Dróg, które doń prowadzą — nie zawsze jasno widzą, toteż wodzostwo ich zazwyczaj na słowach się kończy. Przed czynem wstrzymują ich trudności w nich samych tkwiące. Zamierzenia społeczne Ławreckiego („marzenia — nie zamiary" jak zaznacza Aleksandrowski) również z ogólnikowego, nieskretyzowanego poczucia obowiązku, a zrealizowany przezeń program jest bardzo połowiczny. Nie pokrywa się bardziej radykalnym stanowiskiem Turgieniewa, zdecydowanego rzecznika uwłaszczenia włościan i zniesienia poddańswa.

Program konkretny realizowany przez Ławreckiego nie da mu w ostatecznym obrachunku z życiem świadomości, że uczynił maksimum, jakkolwiek czynił dobrze, pracując nie dla swoich egoistycznych celów, lecz dla dobra innych. Stał się wzorowym gospodarzem i „w miarę możności zabezpieczył i ugruntował byt swoich poddanych". Tyle osiągnął w drugim etapie życia — w okresie rezygnacji ze szczęścia osobistego. W dalszych powieściach swych ukaże Turgieniew nowych bohaterów, którzy wystąpią z bezwzględną negacją zastanej rzeczywistości i realizować określonego stanowiska politycznego, nie burzy istniejącego porządku — nie ma on temperamentu czynnego społecznika, ani tym bardziej reformatora, a poczynania jego wypływają raczej z rozbudzonego sumienia indywidualnego.

W powieści jest on na ogół odpowiednikiem odczuć i poglądów samego Turgieniewa. Wizja Rosji, wyłaniająca się ze „Szlacheckiego gniazda" potwierdza credo ideowe Ławreckiego-Turgieniewa. Środowisko potraktowane zostało przez autora bardzo krytycznie. Cechuje je beznadziejny marazm i pustka duchowa, tym bardziej zrozumiałe, że autor pogłębił perspektywę obrazu dając rzut w przeszłość historię trzech generacji rodu Ławreckich oraz dzieje rodziców Lizy. Jeśli tych dwoje inaczej myśli i czuje i na odrębnych zasadach kształtuje swoje życie — mają to do zawdzięczenia ożywczym wpływom, które się do ich psychiki przedostały z zewnątrz, spoza warstwy szlacheckiej. Ławrecki odziedziczył po matce, (lecz dopiero pod wpływem Lizy skrystalizowały się w nim i wyzwoliły) te pierwiastki, które tak wysoko cenił w ludzie rosyjskim: miłość ku ludziom, zdolność cierpienia i rezygnacji. Psychika Lizy natomiast ukształtowała się pod wpływem głębokiej uczciwości wewnętrznej i konsekwentnej religijności prostych kobiet rosyjskich: niańki-chopki i ubogiej ciotki.

Turgieniew, autor „Zapisek myśliwego", twórca pełnych głębokiej prawdy postaci chłopskich, nie poszedł w powieści swojej po linii równomiernego rozkładania barw na obie warstwy społeczne: szlachtę a lud i przeciwstawiania dwu środowisk. Lud w „Szlacheckim gnieździe" stanowi jedynie przeciwwagę tego wyroku potępienia jaki Turgieniew wydał na szlachtę. W przeciwstawieniu do epickiego obrazu szachty lud w powieści potraktowany jest raczej lirycznie. Przemówiły te momenty, które łączyły pisarza z własnym narodem. Zarówno ziemia i przyroda ojczysta, jak prosta — nie skażona obcymi wpływami — kobieta Rosjanka powracają jako stały motyw liryczny w ramach powieści szlacheckiej. Bo Turgieniew, lata całe spędzający poza krajem, dał w powieści tej wyraz mocny przywiązania do przyrody ojczystej i do ludu rosyjskiego. Toteż zarówno krajobrazy jak i postacie z ludu owiewa atmosfera rzewnego liryzmu.

Natomiast bardzo wyraźny jest obraz epoki, nakreślony przez Turgieniewa za pomocą szeregu drobnych, świetnie uchwyconych rysów analitycznych. Obraz ten zyskuje na głębi i perspektywie dzięki wstawkom narracyjnym, opowiadającym o tym, co było niegdyś. Taki charakter ma wtrącone między ogniwa akcji opowiadania o dziejach trzech pokoleń Ławreckich. Więc pradziad Andrzej — okrutny a przebiegły, który im ciszej mówił, tym bardziej drżeli ze strachu wszyscy dokoła. Dziad Piotr, w którego domu obszernym a zaniedbanym gromadzili się pieczeniarze z całej okolicy (gościnny właściciel — gdy w złym bywał humorze — wymyślał im od darmozjadów i gorzej jeszcze, a bez nich się nudził) — typ jakich wiele spotykało się w dawnej Rosji. Wreszcie chronologicznie najbliższy — najpełniej nakreślony ojciec bohatera Iwan Pietrowicz. Taki sam rosyjski „barin" — w głębi duszy — choć modne wychowanie dało mu złudne pozory kultury europejskiej a bardzo zewnętrzne naleciałości modnego podówczas stylu kazały nazywać się demokratą i nawet zdecydować na demokratyczne małżeństwo (bez wzięcia na siebie dalszych moralnych konsekwencji tego kroku). Na wszystkich trzech wycisnął swe piętno specyficznie rosyjski odcień sobiepaństwa. Nielepiej się przedstawia gniazdo rodzinne Lizy.

Postacie te — dzięki oddaleniu i opisowemu potraktowaniu przez autora — tworzą tło powieści, wyjaśniające podłoże psychologiczne subtelnych konfliktów wewnętrznych, jakie przeżywać będą główni bohaterowie, Ławrecki i Liza, potomkowie ich — i krytyczni sędziowie, poczuwający się do obowiązku naprawienia winy ojców. Oboje duchowo przerośli swoje środowisko i swoje pokolenie. Rozwój wewnętrzny każdego z nich szedł swoimi własnymi drogami.

Głównego bohatera — Ławreckiego — charakteryzuje sam autor — drogą narracji i opisie. Widzimy masywną sylwetkę i twarz o wypukłych oczach, jak gdyby zamyślonych czy zmęczonych. W tenże sam sposób, drogą narracji wprowadza nas w tok przeżyć wewnętrznych bohatera i w kolejno po sobie następujących scenach oraz opisach rozwija dramat Ławreckiego. Wiele prawdy psychologicznej znajdziemy w obrazie dojrzewania fizycznego Fiedi i specyficznych warunków jego wychowania. Narracją posługuje się Turgieniew również w przedstawieniu wydarzeń bieżących, ujętych od strony przeżyć bohatera, tyle światła rzucając na wewnętrzną i duchową jego sylwetkę, z taką skrupulatnością notując rozgrywającej się w nim walki, że postać Ławreckiego wysuwa się na pierwsze miejsce. Lizę natomiast oglądamy oczami Ławreckiego. O ile sylwetka ostatniego od pierwszej chwili jest wyraźna i konkretna, o tyle rysy fizyczne i psychiczne Lizy są zjawiskowo nieuchwytne. Taką wydaje się Liza Ławreckiemu i taką widzą ją czytelnicy, gdyż Turgieniew konsekwentnie każe dostrzegać w niej te rysy, które Ławrecki zdążył odkryć, a wszystko inne służy wyłącznie pogłębieniu lub wyjaśnieniu tych rysów. Liza jest inna niż wszystkie dziewczęta — to zauważył od razu Ławrecki. Dziwi go jej powaga i odrębny, surowy sposób bycia, zestrojony z jej głęboką religijnością.W miarę rozwoju akcji powieści coraz wyraźniej zarysowuje się jej postać, zasady jakimi się w życiu kieruje, jej bezwzględna wierność wyznawanym zasadom. W sposobie charakteryzowania obu postaci jest wiele analogii. Analogiczny jest ton uczuciowy — rzewny liryzm pisarza, modelujący miękko zarówno swój niedościgły ideał kobiecy, jak literacką projekcję własnej osobowości.

Od tragicznych kochanków — Lizy i Ławreckiego — kontrastowo odbija druga para: Warwara Pawłowna i Panszyn. Kontrast po mistrzowsku podkreślony został przez odrębną metodę wprowadzenie i ukazywanie czytelnikom ich postaci. Więc Warwara od pierwszej przez autora opowiedzianej sceny w teatrze stale ukazuje się w całym przepychu urody kobiecej, podkreślonej przez strój i drażniący a „sfinksowy" sposób bycia, który sprawia, że Ławrecki odrazu upatruje w niej romantyczne bóstwo. Świadoma kokieteria jest w rękach Warwary Pawłowny niechybną bronią — przed nią kapituluje nawet Maria Dmitrowna. Jedynie Liza jej nie ulegnie — dzięki wysubtelnionej wrażliwości etycznej, pozwalającej bezpośrednio wyczuwać wszelkie zło, fałsz i obłudę. Warwarę Pawłownę ukazuje autor zawsze w pełnym świetle, na pierwszym planie sceny, zdobywczą wobec otoczenia. Przeżyć jej wcale nie odsłania. Postępki Warwary Pawłowny są bowiem wyrazem tak daleko idącej obłudy i wyrachowania, że jej duchowa sylwetka nie budzi żadnego zainteresowania, a nawiązany romans z Panszynem przyjmujemy jako naturalny bieg rzeczy. Toteż autor zbywa sprawę tę lekko a z wyraźną ironią. Godnego siebie partnera znajduje bowiem żona Ławreckiego w niefortunnym konkurencie Lizy, traktowanym przez autora z jednaką dozą ironii na przestrzeni całej powieści. Natchniony muzyk Lemm darzy pogardliwym mianem dyletanta młodzieńca, z tym samym powierzchownym zapałem uprawiającego muzykę i rysunek (zawsze ten sam motyw rysował) i dyskutującego na wszelkie zasłyszane tematy. Jeżeli Liza mówiła o sobie, że brak jej własnych słów, to o Panszynie dałoby się w całej rozciągłości powiedzieć, że przede wszystkim brak własnych uczuć i myśli szczerych jemu, który otwarcie wyznawał zasadę: w rysunku — i w ogóle w życiu — lekkość i śmiałość przede wszystkim. Ta dewiza pozwala mu lekko i śmiało głosić „postępowe hasła", zarzucić konserwatyzm Ławreckiemu i budzić stangreta, trącając go laską w szyję. Ta lekkość i śmiałość jemu pozwoli rychło się pocieszyć po stracie wszelkich nadziei na wzajemność Lizy, autora zaś uwolni od potrzeby ukazywania wnętrza duchowego mało skomplikowanej a jeszcze mniej ciekawej sylwetki psychicznej karierowicza — „lwa salonowego", odpowiednika „lwicy" Warwary Pawłowny.

W sposobie przedstawienia obojga jest wiele ironii. Warwara Pawłowna nigdy „nie wahała się, w nic nie wątpiła; znać było, że wiele i często mówiła z mądrymi ludźmi". Ironia — jak widzimy — równie subtelna jak bezlitosna. Czasem przechodzi ona w sarkazm, np. wówczas gdy się dowiadujemy o jej romansie z Panszynem lub gdy autor w tonie spokojnej narracji powiadamia czytelników, że z nadejściem jesieni Warwara Pawłowna nagromadziwszy zapasik gotówki przeniosła się do Petersburga. Oni to bardziej, Panszyn i Warwara Pawłowna, są reprezentantami środowiska, niż Ławrecki i Liza. Oboje mają w sobie tyle obłudy, tak znakomicie umieją pod gładkimi pozorami kultury ukryć wewnętrzną pustkę egoizm i brak jakichkolwiek podstaw etycznych — tyle sarkazmu jest w ich przedstawieniu, — że, zdawałoby się, te właśnie postacie obrał sobie autor za cel osobistych porachunków z swoją warstwą.

Turgieniew — autor stale obecny — stwarza dokoła każdego ze swych bohaterów klimat uczuciowy zależny od stosunku swego do danej postaci. Osiąga to przede wszystkim operując ironią lub humorem, albo poprostu spowijając swych bohaterów w miękki liryzm, stanowiący zasadniczą tonację uczuciową powieści.

Tak np. w charakterystyce ojca Lizy stwierdzenie, że Kalitin „prędko podjął konieczność utworzenia sobie dróg i nabicia kabzy" stworzy dokoła jego osoby nieprzyjazną aurę, którą najintensywniej odczujemy w końcu powieści dopiero wówczas, gdy Liza się zadecyduje iść do klasztoru- by modlić się za wszystkich — i za ojca także. Gdy Turgieniew, charakteryzując wychowanie ojca Ławreckiego opowie o tym, jak ex-księdza racjonalista (Francuz oczywiście) usiłował „wlać w swojego wychowanka cały bezmiar mądrości XVIII w.", którą był napełniony; a ona przebywała w nim, nie zlewając się jego krwią, nie przenikając do jego duszy..." mamy dostatecznie sugestywny obraz młodego mędrca, który potem z równą łatwością przerzuci się na inne

*) Artykuł niniejszy powstał z luźnych notatek robionych na marginesie ponownej lektury powieści Turgieniewa. Powtórne zetknięcie się z nią wywołało wrażenia i refleksje, które — utrwalone w notatkach — dały materiał do tego bardzo szkicowego zarysu.

nowinki kulturalne, zachowując przyrodzony bezduszny despotyzm. I choć z czasem wróci do kraju z opinią postępowego patrioty, to jednak (z mocnym sarkazmem podkreślił to autor) ten rzekomy demokrata zamiast doli ludzi ulżyć, jeszcze ją pogarsza. Taki stan rzeczy dostrzegało bowiem we współczesności rosyjskiej baczne oko Turgieniewa. Brak serca, sobkowstwo i obłudę zarówno w życiu prywatnym jak i tam, gdzie sprawa nabiera charakteru sopłecznego, chłoszcze Turgieniew biczem bezlitosnego sarkazmu.

Postaci zdecydowanie niemiłych a oświetlonych przez autora pod specyficznym kątem mamy w powieści niewiele. W stosunku Turgieniewa do swoich bohaterów dostrzegamy przeważnie wyrozumiały uśmiech humoru. Przemiła Marfa Timofiejewa-weredyczka zna się na ludziach, sama też „przy najszczuplejszych zasobach materialnych zachowuje postawę taką, jakby miała w rezerwie tysiące". Stary nauczyciel Leem, biedny Niemiec, który w ciągu dwudziestu lat stale a bezskutecznie wypróbowywał swoje szczęście — są nakreśleni miękko, humor jest tu prześwietlony rzewnym liryzmem i współczuciem.

Sentymentalna (bardziej sentymentalna niż dobra) Maria Dimitrewna zawsze wytwornie mówi, choć myśleć potrafi lapidarnie a nie koniecznie wytwornie; Gedeonowski — łgarz, plotkarz i pieczeniarz, chyłkiem opuszczający towarzystwo, żeby nikt go z plotką nie wyprzedził, chuderlawy kmiotek posiadający umiejętność robienia pieszo po 60 wiorst na dobę — wyłaniają się z tła myślimy o humorze Turgieniewa. Humor to pobłażliwy wobec słabości czy śmieszności ludzkiej. Nie ironia jednak, ani humor, lecz miękki liryzm stanowi o zasadniczej tonacji uczuciowej powieści. Nuta liryzmu pobrzmiewa w narracji autora o bohaterach, czy będzie nim wyniszczony fizycznie nędzarz, stary nauczyciel muzyki uchylający kapelusza przed obcymi a odwracający się od znajomych, w którym czujące serce autora wykryło „coś dobrego, szlachetnego, coś niezwykłego", coś dostępnego obserwacji jedynie ludzi umiejących patrzeć głębiej. Też — obok humoru — mamy liryzmu w sylwetce Marfy Timofiejewny, dyskretnie współdziałającej z Lizą i Ławreckim. Liryzmem przepoił autor postać matki Ławreckiego, Małanii. Jej nieporadność, brak odporności na ciosy zewsząd spadające budzą żywe współczucie dla tej kobiety, która wobec powtórnej rozłąki z mężem bez skargi zgasła w ciągu kilku dni. Była to „cicha i dobra istota, Bóg wie dlaczego oderwana od gleby rodzinnej i odrazu porzucona, jak drzewo wyrwane — korzeniami ku słońcu". Obraz Małanii nie występuje wśród spokojnej epickiej narracji — wyrasta zawsze na fali napięcia uczuciowego i wiąże się z apotezą ludu oraz uwielbieniem pisarza dla samorodnych cnót prostej kobiety-Rosjanki. Liryzm opromienia także postacie Lizy i Ławreckiego. Ławrecki, poczynając od wykrzykiwania: „Biada sercu, które nie kochało za młodu" — po przez cały ciąg powieści towarzyszy stale żywe współczucie autora. Wiele w tym jest niewątpliwie odbicia własnych stanów uczuciowych autora. Zwłaszcza głęboki, sugestywny liryzm, ujawniony po przez opisy przyrody, związane ze stanami duszy bohatera — towarzyszy niezmiennie Ławreckiemu i jeszcze bardziej wyodrębnia go spomiędzy innych osób działających. Liryzm tych fragmentów — jednogatunkowy z liryzmem „Wierszy prozą", pozwala nam przeżycia Ławreckiego z tej dziedziny przenosić na samego Turgieniewa. Taki charakter ma subtelny liryzm wspomnień, gdy Ławrecki przeżywa powrót do domu. Sugestywny opis przeżyć bohatera w Wasiliewskiem, gdzie konserwatywne życie człowieka płynie raz wyżłobionym korytem, „niespiesznie, niedostrzegalnie, jak woda wśród błotnych traw" i gdzie wszelki ślad mizernego bytu człowieka ginie rychło, zagłuszony przez bujną i władczą przyrodę. Ten moment wraca kilkakrotnie w toku powieści, najmocniej odezwie się w epilogu. Gdy w obliczu rozkwitu przyrody i sił młodości bohater snuć będzie refleksje nad przemijalnością życia, czynić obrachunek z własną przeszłością i przeżywać świadomość nieuchronnego końca i niespłaconego długu wobec życia (które oceni jako bezużyteczne), odezwią się tony bardzo osobiste i echa tych samych przeżyć Turgieniewa, refleksji pełnych melancholii nad znikomością życia ludzkiego, które wyraz swój znalazły w „Wierszach prozą". (Wydaje się również, iż tutaj, w tej właśnie sferze przeżyć i doznań najbardziej osobistych artysty — możnaby szukać wyjaśnienia i uzasadnienia tytułu „Szlacheckie gniazdo").

Liryzm przenikający powieść Turgieniewa, stała obecność autora, który stworzoną przez siebie wizję artystyczną prześwietla kolorytem uczuciowym o bogatej skali tonów, od najbardziej rzewnego liryzmu po przez dalsze jego stadia, humor, ironię — do sarkazmu włącznie — zharmonizowany z epickim realizmem stanowi o urzekającym czarze powieści.

W tej harmonii widzimy jeden z czynników doskonałej równowagi jaka istnieje między elementami artystycznymi utworu, i znajduje swój odpowiednik w równowadze kontrastowych nieraz tendencji społecznych i filozoficznych, przesądzając o nieprzemijającym uroku arcydzieła powieściowego Turgieniewa.

Maria Alexandrowicz

Z TEATRU

ŚWIETNE PRZEDSTAWIENIE „REWIZORA"



Szkic do „Rewizora", swego czasu przypisywany samemu Gogolowi

Nie byłem nigdy teatromanem, a już specjalnie w drugiej połowie życia rzadko kiedy wychodziłem z teatru bez uczucia zmarnowanego wieczoru. Najczęściej z winy tekstu, zwłaszcza gdy się oglądało rzecz z t. zw. „wielkiego repertuaru". Dzieło, uznane zą znakomite w dniach mej młodości okazywało się łachem, który wyszedł z mody; nieznośną martwotą tchnęły „nieśmiertelne arcydzieła", gdy się je oglądało jako zwykły widz, przedstawione przez żywych ludzi, gdy odpadała cała dobudowa uczonego komentarza, gdy „perspektywa teatralna" podstawiała się na miejsce „perspektywy historycznej", niezbędnej przy ocenie dzieła przeszłości. Błędy realizacji scenicznej — rzadko kiedy szczęśliwie wynalazczej, niedołężna gra aktorów pogłębiały ujemne wrażenie. Więc też nie bez obawy rozczarowania wybrałem się na R e w i z o r a w teatrze toruńskim, nie bez lęku o nienaruszalność pięknych wspomnień młodości, zachwytów czytelnika oryginału i spektatora świetnych przedstawień w ojczyźnie arcydzieła. Mając w ostatnich czasach dużo do czynienia z rzemieślniczemi przekładami z rosyjskiego, drżałem zwłaszcza na myśl jak sztucznie i niedołężnie będzie brzmieć dialog, pełny nieprzetłumaczalnych „rusycyzmów", a który w tej komedii prozą poraz pierwszy w literaturze rosyjskiej osiąga nieprześcigniony stopień naturalności, niespotykanego przedtem realizmu językowego.

I otóż pierwsza miła niespodzianka (nie zajrzałem do afisza, w pośpiechu, ze spóźnieniem przybywając do teatru): świetne, po dzisiejszemu, całkiem „potocznie" brzmiące kwestie w ustach aktorów! „Czyj to przekład?" pytam sąsiada — „Tuwima!" Zrozumiałem tajemnicę twórczej transpozycji genjalnej prozy Gogola. A w dodatku jak wypowiedziane! Dawno nie widziałem gry na takim poziomie: wszyscy urzędnicy, obie damy (zwłaszcza matka!), Chlestakow, para świetnie dobranych plotkarzy (ujętych z odrobiną klowniady, ale to bynajmniej nie szkodzi) — wszystkie role przestudiowane zgodnie z intencją autora, doskonale opanowane pod kierownictwem doskonałego i doświadczonego reżysera (H. Barwiński). Na specjalne pochwały zasługuje Horodniczy (Ad. Cyprian), którego „kreacja" — tu jest to słowo w odpowiednim sensie użyte — nie ustępowała najświetniejszym rolom największych aktorów, jakich zdarzyło mi się widzieć. Charakterystyka, mimika, której subtelna gra nie ustaje ani na chwilę (nawet gdy Horodniczy pozostaje na uboczu a rozmawiają inni współaktorzy), świetne ujęcie typu ludzkiego, konsekwentne w każdym odruchu — wszystko zyskałoby uznanie nawet tak surowego krytyka teatralnego, jak sam Gogol, gdyby powstał z grobu i przyjechał na przedstawienie do Torunia.

Tak świetny zespół protagonistów zrobiłby furorę, grając na bylejakiej estradzie, bez dekoracji, w otoczeniu zaangażowanych na jeden wieczór statystów, jak występowali w dziurach prowincjonalnych wędrujące po kraju znakomitości, w czasach dominującego w teatrze kunsztu aktorskiego. Po za nim, cała reszta, to rzecz bardzo drugorzędna. Ale teatr w Toruniu jest głównym teatrem całej wielkiej prowincji i nie powinien dawać okazji do cierpkich uwag, nawet w drobnostkach. Przedewszystkiem, wobec tradycyjnej, naogół i realistycznej inscenizacji trzeba postawić pod znakiem wątpliwości dekoracje, to wnętrze domu Horodniczego, które mogło by ujść od biedy za komnatę staromoskiewskiego bojarzyna, ale nie ma nic wspólnego ze swoistą odmianą klasycyzmu, nieco koszarową, która jest „stylem Mikołaja I", rosyjskim „biedermajerem". Ale to ma być dekoracja „syntetyczna", symboliczna, ze sterczącemi ponad wnętrzem kopułami cerkwi; ten symbolizm przypomniał ze sławnego przed 40 laty teatrzyku parodii „Kriwoje Zierkało" (Krzywe zwierciadło), sławnego nadewszystko przysłowiową operą „Wampuka", satyrę na francuskie przedstawienie Rosji: szlachetny rewolucjonista Iwan, który nawet wśród czułości miłosnych nie wypuszcza z ręki zapalonej bomby, jest rywalem dzikiego, kozaka, wchodzącego zawsze na scenę w prysiudach, tańczącego pod bicie dzwonów cerkiewnych i zapijającego się tranem; górnolotne tyrady były wymawiane z francuska, tj. z akcentem na ostatniej zgłosce. Ale co dobre w parodii, nie ujdzie w przedstawieniu serjo. Wcale dobrze zagrany sługa Chlestakowa — rola b. ważna — wydałby się zupełnie na miejscu, gdyby w charakteryzacji a zwłaszcza stroju zastosował się do wyraźnych wskazówek scenarjusza i uzgodnił się z dostatecznie stylową powierzchownością protagonistów. Reszta służby również ubrana na wzór rosyjskich bałałajeczników i tancerzy w nocnych lokalach Paryża; nadewszystko jednak kompromitujący jest żandarm, pozbawiony efektownego hełmu i munduru epoki (znanego przecież inscenizatorom z uchodzących za gogolowskie rysunków ostatniej sceny, dość wiernie reprodukowanych w przedstawieniu) a ubrany na wzór nowoczesnego żołnierza radzieckiego.

Trochę więcej troskliwości o wierność stylową drugorzędnych detali, a nicby nie było do zarzucenia, chyba komentarz historyczno-literacki dołączony do programu, rojący się od najgrubszych błędów. Autor tego „zarysu" zna dwie komedje K o n k u r e n c i i O ż e n e k zamiast jednej, nazywającej się w oryginale Z e n i t ' b a. Powstanie T a r a s a B u l b y umieszcza po wydaniu M i r g o r o d u, w którego skład przecież ta opowieść wchodzi. Opowiada o niepowodzeniach Gogola w zaczętym zawodzie aktora itd. Już to do komentarzy Rewizor tym razem szczęścia nie miał. Swietny przekład Tuwima w tegorocznem wydaniu jest zaopatrzony w komentarz i posłowie z któremi również nie zawsze można się zgodzić. Oczywiście robota fachowej rusycystki jest wolna od byków, które roją się w „zarysie" programu teatralnego; ale np. niesłuszne jest twierdzenie, że nazwiska osób w komedji są „znaczące"; właśnie Gogol zerwał z tą tradycją komedjową a wyzyskiwał natomiast szczęśliwie samodzielny komizm umiejętnie dobranych nazwisk. Epoką, gdy Gogol t w o r z y są oczywiście nie zagraniczne lata 1836—1841, kiedy wykonywa z wielkim trudem dawniej zamyślone, naszkicowane lub zaczęte dzieła i przerabia stare, lecz bezprzykładnie bujny i krótki okres 1830—1835, którego zamknięciem jest wystawienie jego największego arcydzieła; w Rewizorze zabójczy dla twórczości Gogola nurt dydaktyzmu ujawnia się jedynie w ostatniej, niemej scenie, do której tyle przywiązywał znaczenia, a która jest w gruncie rzeczy zbędnym dodatkiem do zakończenia, które znamy już w czytaniu listu. Interwencja władzy państwowej (może miła koronowanemu protektorowi przedstawienia) przypomina zakończenie Tartuffa, a mniej niż w nim potrzebna.

K. W. Zawodziński

NA MARGINESIE

GRAFIKA RADZIECKA

Wszechstronne możliwości oddziaływania grafiki na psychikę radzieckiego społeczeństwa zostało bardzo wcześnie docenione przez naszego sąsiada.

Wychodząc z podstawowego założenia, że sztuka powinna służyć szerokim masom narodów sowieckich, musiano dojść do wniosku, że grafika z jej możliwościami uwielokrotnienia dzieła sztuki posiada w ustroju socjalistycznym szczególne znaczenie. Równocześnie uświadomiono sobie, że dorobek artystyczny okresu przedrewolucyjnego w niedużym stopniu stanowi atrakcję dla mas, pozbawiony wartości wychowawczej dla rewolucyjnego narodu. Starsza generacja artystów rosyjskich obciążona balastem dekadenckiej sztuki okresu secesji, nie mogła stanowić zasadniczego oparcia dla nowego stylu. Twórcy nowej grafiki radzieckiej sięgnęli, jak u nas, do wzorów starej sztuki ludowej a równocześnie — do twórczości starszych realistów. Studiowano przede wszystkim uważnie stare ksylograficzne ilustracje, starając się oczywiście wyzbyć przebrzmiałych gdzie indziej już dawno wpływów beznadziejnego akademizmu.

Gdy u nas — także na zachodzie — grafika artystyczna pozostała przeważnie jedną z wielu dyscyplin sztuki i jako taka jest uprawiana z większą lub mniejszą pasją w Związku Radzieckim, jest ona ściśle powiązana z książką. Warunki techniczne oraz dawna tradycja sprzyjały tej tendencji i dlatego rozwój drzeworytu ściśle i wprost organicznie połączył się z drogą rozwoju książki. Nie tylko jakiejś szczególnej, artystycznej, w równej mierze — użytkowej. Zależność drzeworytu od słowa drukowanego była zawsze bardzo silna; w świetle celów, jakie sobie stawiła grafika radziecka, zupełnie zrozumiała. Zasięg konsumentów grafiki staje się siłą rzeczy ogromny. Względy techniczne dla grafiki tak istotne powodują poza tym, że ów szeroki konsument styka się tylko z prawdziwą sztuką, gdyż w grafice jest tylko bardzo minimalne pole dla popisu dyletantów. Prostota interpretacji i jasność formy nadały powstałym dziełom walor prawdziwej użyteczności. Rezultaty mówią za siebie.

Szczupłość miejsca nie pozwala na wniknięcie w twórczość całej plejady współczesnych grafików radzieckich — poprzestańmy na omówieniu ich czołowych przedstawicieli. Aleksander Krawczenko i Włodzimierz Faworski — te dwa nazwiska przede wszystkim reprezentują w świecie grafikę radziecką. Można powiedzieć, że są jej „klasycznymi" przedstawicielami.

Sztuka Włodzimierza Faworskiego jest najbardziej nowoczesna w formie i treści. Sądząc pobieżnie zdawać by się mogło, że jego rewolucyjne podejście do zagadnienia sztuki nie mogło rokować mu dużej popularności. A jednak osiągnął ją — nie tylko w ZSSR, ale w całym świecie kulturalnym. Urodzony w 1886 r. w Moskwie nie doszedł prostą drogą do drzeworytu, który jest jego ostatnią formą wypowiedzi. Studia filozoficzne, historyczne, malarskie i rzeźbiarskie w Moskwie i zagranicą, zawsze w poszukiwaniu nowych dróg wypowiedzi, poprzedziły dojście do grafiki. Do drzeworytu jako środka wyrazu doszedł zupełnie samodzielnie, gdyż ani w swoich studiach zagranicznych ani później, nigdzie się go nie „uczył". Konieczność realizacji społecznych założeń skierowała go na tę drogę; stąd też brak wszelkiej rutyny i świeżość. Swietne sformułowania teoretyczne połączone z doskonałą umiejętnością techniczną wysunęły Faworskiego na pierwszy plan grafiki światowej. Bardzo wymagający w stosunku do siebie dąży w swoich rozmaitych wypowiedziach do jasności formy i wyrazu. Absolutna zgodność techniki z materiałem — to jest drzewem — jest jego ideałem; przy czym ciekawe, że kreska (co mogłoby się wydać paradoksem) staje się dominującym elementem kompozycyjnym. Wpływ fascynującej osobowości Faworskiego na młodszą generację grafików jest niezaprzeczalny.

Niemniej wielką indywidualność przedstawia zmarły w 1940 r. Aleksy Krawczenko. Urodził się w 1889 r. w Samarskiej Gubernii, kształcił w Moskwie, podczas licznych podróży zagranicznych pogłębiał swoją wiedzę artystyczną. Swego czasu pisał Skoczylas o Krawczence „... na niewielkiej płaszczyźnie ilustracji książkowej i to w książce niewielkich rozmiarów zamyka się olbrzymia, niezmiernie rozmaita w stylu, ale zawsze odznaczająca się wysokim poziomem artystycznym twórczość świetnego artysty. Wielką zaletą i zasługą ilustracji Krawczenki jest ta ich charakterystyczna cecha, iż nawet wydzielone z książki są same w sobie dziełami wysokiej klasy i zawierają w swym często miniaturowym formacie więcej treści duchowej i plastycznej niż niejeden z wielkich obrazów, które oglądamy na współczesnych wystawach".

Nie bez wpływu na styl twórczości Krawczenki — jak zresztą niejednego z grafików — pozostało zagłębienie się w tajniki ksylografii faksymilowej z epoki romantyzmu. Jego drzeworyty wykazują fenomenalną zręczność operowania rylcem; w tej dziedzinie jest Krawczenko obok Faworskiego mistrzem nie często znajdującym równego sobie.

Rzadkość pokazów utrudnia niestety bliższe zapoznanie się z całością dorobku grafiki radzieckiej. Niewątpliwie należałoby dokładniej zetknąć się z twórczością Gonczarowa, którego ostatnie dzieła są wzorem wirtuozerii rylca, Pawłowa, Pawlinowa i wielu innych. Świetne ilustracje do dzieł Mickiewicza stworzył Eczejstow. Jest rzeczą zrozumiałą, że ostatnie, tragiczne i zwycięskie lata wojny wywarły wielki wpływ na tematykę sztuki. Wielu grafików radzieckich przeżyło wojnę na pierwszej linii frontu i swoje wrażenia i przeżycia utrwaliło w mniej lub więcej doskonałych planszach. Operowanie tu samymi nazwiskami nie dużo dałoby Czytelnikowi. Raczej należy sobie i jemu życzyć, by osiągnięcia radzieckich grafików stały się częstszym gościem naszych sal wystawowych.

Stanisław Brzęczkowski.

O SADKU, WIELKIM KUPCU I KRÓLU POMORSKIM

Ach w przesławnym tym Nowogrodzie
Żył — był Sadko — chłopak wesoły,
A nie miał ci skrzyni ze złotem,
A tylko skrzypki z jawora.



Po zabawach ów Sadko chodził — grywał
Na uciechę kupcom — ludziom majętnym,
Aż ci naraz nie wiedzie się Sadkowi:
Mija dzień, nikt nie woła Sadka na godny fet,
Mija wtóry, a nikt nie namawia,
Mija trzeci, a nikt nie zaprasza...
Uczyniło się Sadkowi przykro.
Idzie Sadko nad Ilmen — jezioro,
Siądzie Sadko na białym kamieniu.
I zagra na skrzypkach z jaworu —
A gra Sadko z rana do wieczoru.
Aż to woda w jeziorze zabulgocze,
Aż tu fala piasek kotłuje,
A Sadko ma stracha niemałego...
Wyłazi owo z wody król pomorski
I powiada te oto słowa:

— Ach, dziękuję ci, chłopaku wesoły,
Żeś nas tyla ubawił w jeziorze,
Jam dziś właśnie dawał godny fet,
Radowałeś mi wszystkich gości lubych.
Nie wiem sam, coby ci w zamian dać,
Możeby tak krocie forsy złotej?
Walże no, wesoły chłopcze, do Nowogrodu
I pójdź tam o zakład niemały
Z tymi kupcami — bławatnikami
Postaw w zakład bujną główeńkę,
A zbieraj od kupców poważnych
Sukiennice z kraśnym towarem —
Iż w jeziorze Ilmenie jest ryba,
Cudna ryba złocisto-pierzasta.
Gdy umówisz — przybijesz zakład niemały,
To pokłoń się starszyźnie rybackiej,
Niech użyczą ci ze trzy niewody,
A ty z ludźmi, jeno nie z leniuchami,
Te niewody zarzuć w jezioro...
Już tam będzie nad tobą łaska Boża...

Sadko wygrywa zakład i z ubogiego grajka staje się najbogatszym kupcem Nowogrodu. Kupuje okręty i przez szereg lat handluje pomyślnie z zamorskimi krajami.

Po tym morzu, po sinym morzu,
Wiele czarnych statków podąża,
A ten jeden ciągle na przedzie,
Wciąż na przedzie by biały krzeczot —
To jest statek Sadka bogacza.
Jak nastała pogoda wietrzna,
Wszystkie statki by sokoły śmigają,
A ten biały stanął i stoi —
Ostał się na środku morza.
A tu falisko prze, coś ci żaglisko rwie,
Lada chwila statek przełamie,
A ten Sadków statek ani drgnie.

Tedy zakrzyknie Sadko głosem mocnym:

— Ach, wy druhy — braciszki — kaprowie,
Toć chyćta drągi żelazne
I macać mi pilnie pod wodą,
Czy tu nie ma głazów podmorskich
Czy tu nie ma łachy piaszczystej.

Boćkali pilnie pod wodą,
Nie znaleźli głazów podmorskich,
Nie znaleźli łachy piaszczystej.

I woła kupiec Sadko wielki bogacz:
— Hejże, druhy — braciszki — kaprowie,
Opuśćcie kotwice przyciężkie
I stawajcie migiem w szeregu.

Opuścili kotwice przyciężkie
I stanęli migiem w szeregu
I rzecze Sadko kupiec:

— Ach wy, druhy — braciszki — kaprowie,
Toć już Sadko pojął — skapował:
Toć włóczymy się po morzu z dawien dawna,
A temu — to królowi pomorskiemu
Ani raz w owo sine morze
Nie rzuciliśwa dani — łapówki,
Nie rzuciliśwy chleba i soli.

Żywo bierzta — rzućta w sine morze
Meter — korzec czystego srebra.
Wzięli meter — korzec czystego srebra
I rzucili na sine morze.
A tu falisko prze, coś ci żaglisko rwie
Lada chwila statek przełamie
A ten Sadków statek ani drgnie.

Woła kupiec Sadko — bogacz straszny:
— Widno mało królowi daniny,
Więc bierzta — wwalajta w sine morze
Meter korzec pięknego złota.
A tu falisko prze, coś ci żaglisko rwie
Lada chwila statek przełamie,
A ten Sadków statek ani drgnie.
I rzecze kupiec Sadko wielki bogacz:

Oj, wy druhy — braciszki — kaprowie,
Znać nie dani król pomorski żąda,
Jemu potrza czyjejś żywej głowy.
Czy nie skrzywdził kto z was ojca a matki
I czy nie klął na Imię a Naród?

Trza sporządzić losy śmiertelne
I opuścić je na sine morze.
A czyje po wierzchu popłyną,
To tych dusze, widać, są prawe,
A czyje na dno opadną,
Tym by trza do króla pomorskiego.

Sporządzili losy śmiertelne,
Sam zaś Sadko rzucił listek chmielu,
Wszystkie losy po wierzchu pływają
Niby jasne gogole w sitowiu,
Jeden tylko by klucz spada na dno —
Listek chmielu Sadka bogacza.
I powiada kupiec Sadko straszny bogacz:

— Toć to bracia losy niepewne,
Nagotujmy raczej losy lekkie,
A które na dno upadną,
To tych dusze widać są prawe...

Sam zaś Sadko rzuca los stalowy
Z modrej stali z zamorskiego kraju
Waży ten los coś dziesięć pudów...
Wszystkie losy by klucze do dna,
A ten jeden po wierzchu pływa —
To stalowy los Sadka bogacza.
Powiada ten kupiec Sadko wielki bogacz:

— Widać przyszła na mnie bieda niechybna,
Ach, wy druhy — braciszki — kaprowie,
Podajcie mi szubkę sobolową.
Chyżo się Sadko odziewa
I bierze skrzypki z jaworu —
Mają skrzypki wiele strunek dźwięczących —
I żegna się z chwacką drużyną
I żegna się z białym światem,
Jeno prosi, aby pokłon przesłano
Młodej żonie w mieście Nowogrodzie.
Opuszczają schodeńki srebrzyste,
Te srebrzyste z wierzchu pozłacane,
Schodzi Sadko, zstępuje w sine morze.
A ta jego chwacka drużynka
Odejmuje schodeńki srebrzyste,
Te srebrzyste, a z wierzchu pozłacane,
Natychmiast pomknie statek po sinym morzu.

Wszystkie statki by sokoły śmigają,
A ten jeden ciągle na przedzie —
A to statek Sadka bogacza...

Ocknie się Sadko na samiutkim dnie w sinym morzu.
A opodal pałace białokamienne.
A przez wodę przeziera złote słonko...
Wchodzi Sadko w pałac białokamienny,
A tam siedzi sam Pomorski Król
Z samą — ci Królową Pomorską.
I bije Sadko pokłon należny...



Król i królowa sprzeczają się o to, co na Rusi w większej cenie, złoto czy stal. Właśnie król wzywa Sadka na arbitra. Bogaty kupiec stwierdza, że Ruś „kocha się w żelazie".

Nie zachwyci króla słówko rozumne:
Jak nie skoczy ci na równe nogi,
Jak nie złapie ostrą szabelkę,

Jeszcze chwila, zetnie Sadkowi bujną główeńkę...
A ten Sadko — kupiec bogaty
Migiem bierze skrzypki dźwięczące
I przebiera po strunach złocistych
Zaraz opuści łapsko król pomorski
I wypada ostra szabelka
I poczyna się owy król radować
I poczyna owy król skakać — pląsać
Po pałacu białokamiennym:
I szubką macha i połą chmajta,
Ach chmajta tą połą po białych ścianach,
I gra Sadko równo trzy godziny.
Aż ci tu go ktoś dotknie w to ramionko prawe...
Pogląda zasię Sadko...
A tam za nim królowa pomorska.
I powiada pomorska królowa:

Starczy nam już miły Sadku, tego grania.
Porwij, Sadku, strunki błyszczące,
Połam, Sadku, skrzypki dźwięczące,
Ty se myślisz, że po zamku hasa król,
A on hasa po pagórkach kostropatych,
Po pagórkach kostropatych, po mierzejach.
Podochocił se pomorski król.
A sine morze falami zafaluje,
A chybkie rzeki wylewem wylewają,
Toną — giną statki — korale
A w nich liczne dusze bezwinne.

Tedy zerwie Sadko struny złociste
I połamie skrzypki dźwięczące.
Przestanie król pomorski skakać — pląsać,
Uspokaja się sine morze,
Ucichają same chybkie rzeki.
I powiada król pomorski:
— Ach, sprawiłeś mi, chłopaku, sto pociech,
Rozmarzyłeś mi bujną głowinę
Czym ja ci się do licha odwdzięczę?
Nie wygodnie by ci było ożenić się w sinym morzu,
Ożenić się z jaką miłą dziewuszką?...

Niewesołe położenie Sadka: po ostatnim doświadczeniu nie chce się narażać królowi, z drugiej strony ma już dosyć podwodnego królestwa. Na szczęście litościwa królowa daje radę, by pojął za żonę najbrzydszą z wodnic. Jeżeli chce wrócić na ziemię, nie wolno mu jej pocałować. Według niektórych wariantów ratuje go z opresji nie królowa, lecz święty Mikołaj — patron Sadka.

...Wiedzie król trzysta ślicznych dziewuszek,
Wzywa Sadka kupca — bogacza:
— Wybierz tu sobie księżniczkę, jaką chcesz.
Pierwsze trzysta przepuszcza Sadko:
— Nie wybiorę tu księżniczki, jakiej chcę.
I drugie trzysta przepuszcza Sadko:
— I z tych nie wybiorę księżniczki.
A jak trzecie trzysta zaczął przepuszczać,
Patrzy Sadko, aż tu idzie dziewuszka
Że nie znajdzie brzydszej — czarniejszej



I bierze ją sobie za księżniczkę.
— Ach, batiuszka, mój ty królu pomorski,
Tę panienkę, wierz mi, pokochałem.
Nie odradza owy król pomorski,
A wyprawia iście godny fet —
Toć wyżerka w całym kraju podmorskim.
Nie zapomni ci Sadko o zakazie,
Nie obejmie, nie uściska żony,
A kiedy zasię po fecie zasnął krzepkim snem,
Mocno rączki cisnął ku sobie...

Skoro świt otworzy Sadko oczy
I obaczy bielutki Boży świat
I obaczy złote słoneczko,
A sam leży ci pod sławnym Nowogrodem.
W tataraku, obok Wołchy — rzeki,
Tylko ci ta lewa nóżka w chybkiej wodzie.
A po żonie morskiej ani śladu...
Tedy skoczy ci ten Sadko na równe nogi...
I wpatruje się w swój rodzinny Nowogród...
Rozpoznaje cerkiew parafialną
Tego to Mikuły Możajskiego...
I nabożnie się Sadko przeżegna:

A od tego od jeziora Ilmeńskiego
A po sławnej mateńce Wołsze — rzece
Wiele czarnych statków pomyka.
A ten jeden ciągle na przedzie —
To ten statek Sadka bogacza...

Jak ujrzała Sadka chwacka drużynka...

JAN PANASEWICZ

ZŁODZIEJ

OPOWIADANIE

Od samego rana wrzało na rybakowskim brzegu. Rybacy, którzy nieco później wracali z morza, wiązali byle jak łódki i kluso-wali pod górę, w stronę ceglanego budynku. Czerniała już tam koło niego wielka gromada ludzka i rosła szybko. Ponura wrzawa odbijała się głucho od ceglanej ściany.

Krawczak obskoczony przez rozjuszonych rybaków, cofał się nerwowo, rozglądając się równocześnie po trawie. Razem z nim wycofywał się Zaręba. Blady był, niemal zielony, — wargi jego dygotały niby dwie przylepione skorupki wapienne.

— Ludzie! Ludzie... — dyszał bezradnie cofając się przed napierającymi z bliska twarzami. Mściwe były i zawzięte, niepodobne do wczorajszych wesołych sąsiadów i towarzyszy.

Nagle Krawczak wyszarpnął drąg z kołowrota. Tłum prysnął przezornie na boki. Małe oczki rybaka dyszały zimnym niedobrym blaskiem.

— Tylko tknijcie mnie palcem, a ja wam wtedy pokażę złodzieja! — mówił chmurnie, powstrzymując ich nie tyle drągiem w rozkołysanych dłoniach ile wzrokiem i głosem.

Jeden Wincuk nie cofnął się. Stał z rozdygotanymi pięściami, w szaleństwie gniewu i szykował do skoku na drąg, zaniesiony do ciosu.

— Za moją krzywdę — ... zjesz ty!... — ryczał zachłystując się z gniewu, aż na łbie ukazały się żyły niby kiełbasy.

Zaręba wpatrzał się w jego przekrwione oczy i zawył błagalnie: — Ludzie jestem niewinny! Ludzie...

— Odejdź ode mnie, g...niarzu niewinny! — warknął pogardliwie Krawczak i odepchnął Zarębę poza zasięg swego drąga — No? Czego stoisz? Chodź! — Zwrócił się do Wincuka z niebezpieczną zachętą w głosie.

Wincuk zrobił krok naprzód. Krawczak rozparł się wygodniej w nogach i podniósł wysoko drąg.

Wśród rybaków zawrzało. Chwytano co popadło do rąk i zwarta ława ludzka ruszyła naprzód.

Gdzieś za plecami gromady wyrwał się równocześnie pojedyńczy krzyk niezbyt silny co prawda, ale tak przejmujący, że ludzie stanęli mimo woli. Nadbiegł Piwiarski. Wrócił dopiero co z morza i, ujrzawszy tłum, zrozumiał sytuację. Zaokrąglonym swym ciałem miękko rozepchnął ludzi i wdarł się do środka pierścienia. Przez chwilę łapał ciężko powietrze, wreszcie przełknął ślinę i wskazał pulchnym palcem na Zarębę, który tymczasem znów przysunął się do Krawczaka:

— Ludzie... — sapał Piwiarski. Maciej niewinien!...

— Obrońca!

— Wspólnik, cholera! — zakrzyczano z gromady.

Piwiarski obrócił pucułowatą twarz w stronę, skąd padły okrzyki i zapiał podenerwowanym głosem.

— Jak on mógł być w nocy na morzu, kiedy ją całą ze mną we młynie przesiedział, kolejki swojej czekając!

— Spytajcie młynarza! Spytajcie ludzi! — zakrzyczał nagle Zaręba, rozpaczliwie bijąc się w piersi.

— To czemuś, kundlu, przedtem nie mówił?! — huknął Zalewski, opierając łom żelazny o ziemię.

— Do głosu nie daliśta dojść! — wołał płaczliwie pokrzywdzony. Ino od razu z pięściami, do pyska... Głos jego stawał się coraz bardziej pojednawczy. Mówiąc odsuwał się od Krawczaka, wreszcie wepchnął się plecami do tłumu i, znalazłszy się na obwodzie pierścienia, zaczął gorliwie tłumaczyć się ludziom dokoła. Krawczak opuścił koniec drąga na trawę i z pogardliwą nienawiścią w oczach zwrócił się do Wincuka:

— No i co? Ty gdzie oczy miałeś? Jeżeli Zaręba całą noc w młynie przesiedział, to może i na mojej łodzi w nocy diabeł harcował?

— Ludzie! — zwrócił się do gromady Wincuk, uderzając się pięścią w pierś — Przyznaję się! Jeżeli ten — wskazał dłonią na Zarębę — jak mówi Piwiarski, całą noc w młynie przesiedział, to w takim razie nie wiem, kto na jego łodzi z morza powrócił. Przyznaję się! Nad ranem zaspaliśmy pod murem ze starym. Jak się obudziliśmy, — łódź Zaręby leżała wyciągnięta na brzegu. Ale jak potem powrócił ten — wskazał palcem na Krawczaka — to jak tu was widzę, tak my jego wtedy widzieli!

— Ile łososi wynosiłem, też może widziałeś? — zapytał Krawczak, wysuwając naprzód szczękę w zjadliwym uśmiechu.

— Na to każdy złodziej swoje złodziejskie sposoby ma! — rąbał ręką w powietrzu bez ogródek Wincuk — Ty na co innego odpowiedz! Czemu ty, wróciwszy, łódkę na brzeg po cichu wyciągnął i jakby nic spać do chaty poszedł? Spytajcie się jego, ludzie, czemu potem rano pojechał razem z nami, niby to sieci wybierać, co? I nic: ani słóweczka nikomu nie powiedział!

— To już moja, nie twoja rzecz — uśmiechnął się Krawczak ze złośliwym uporem.

— Może powiesz, że całą noc za złodziejem po morzu jeździłeś?!

— Nie: w twoich pławnicach dziury wykroić jeździłem!

Trudno było powiedzieć, kto zaczął śmiać się pierwszy. Śmiech wybuchnął nagle i, błyskawicznie obiegłszy krąg ludzi, zabulgotał we wszystkich gardzielach. Klepano się po plecach, kamienie, kołki i drągi wypadały z garści na trawę.

Ktoś z tyłu stojący nacisnął czapkę Wincukowi na łeb, inny zaś klepnął po niej poufale z wierzchu. Równocześnie do Krawczaka podszedł szybko Okęcki i sprawnie wyjął mu drąg z dłoni. Tamten spojrzał na niego zdziwiony, ale Okęcki już wziął go po przyjacielsku pod ramię:

— Nie, Nie ma rady, Piotrze! — uśmiechnął się żółtą pajęczyną zmarszczek. Przyznaj się prędzej, bo za godzinę odchodzi autobus do Gdańska i jeżeli nam kuter sprzed nosa zwędzą, to też będzie przez ciebie! No! Bij sić ładnie przed panem Wincentym w piersi i powiedz, że to też twoja wina, że on swoje sieci na twojem miejscu koło „Baltary" postawił...

W tej chwili Wincuk błysnął czujnie oczyma jak zły pies i wycelował wskazujący palec prosto Okęckiemu w oczy:

— A ty skąd wiesz, że tej nocy koło „Baltary" stawiłem? — wymówił wolno, ze złą radością, wspierając się w boki i pochylając twarz naprzód.

Śmiechy umilkły, ludzie podnieśli głowy. Okęcki strzyknął zawadjacko palcami i rozpogodził dowcipnie twarz:

— Wiedzcie ludzie? Teraz już i ja złodziej! zawołał wesoło.

— A ich na tym kutrze — w butelkę nie nabijasz może, co? — zachłysnął się gniewem Wincuk i zamrugał na oślep oczyma.

Okęcki zwęził oczy w dwie niebezpieczne szparki:

— Ja ci tu ani Piotr, ani Maciej! Stul pysk! I znaj, przed kim szczekasz!

— Znam! na złodzieja szczekam! — Zacharczał nagle Wincuk, naprężając pod skórą wszystkie mięśnie jak okoń pióra.

— Ja ci jeszcze kiedy pokażę, na kogo! A tymczasem wydostań iglicę, którą co noc Katarzyncce zaszywasz, przesypiając złodzieja — i pozaszywaj swoje pławnice jak — umiesz... Chodźcie, panowie!

Rybacy zahuczeli śmiechem. Zanim jednak Wincuk zdążył rzucić się z rozczapierzonemi garściami Okęckiemu do gardła, z gromady wynurzył się Teszka i złapał z tyłu Wincuka w pół. — Puszczaj! — zaryczał Wincuk kopiąc nogą do tyłu.

— Nie puszczę! — stęknął Teszka — Słechoj!

Wincuk był bliski szału. Nie mogąc odczepić się od starego okręcił się z nim kilka razy dokoła, aż nogi Teszki zawirowały w powietrzu jak karuzela. Rybacy uchylali się z humorem przed wirującymi butami starego. Wreszcie Wincuk i Teszka przewrócili się na trawę. Dźwignęli się zaraz każdy z osobna. Kiedy jednak młody toczył nieprzytomnymi oczyma po ludziach, odgarniając włosy ze spoconego czoła, Teszka zaczął krzyczeć starczym przelewającym się głosem, trzęsąc suchą ręką nad głową:

— Jo wim kto złodzij! Jo wim kto złodzij! — Mętne oczy mrugały za okularami, w zdyszanych piersiach rzęziła chrypka, blade wargi dygotały mściwie.

— Gadaj stary! — zaśmiano się ciekawie i dobrodusznie.

— Gadaj, bo złodziej zwieje tymczasem!

Teszka obracał się twarzą ku wszystkim i tłuk się w pierś płaską dłonią:

— Jo wim, kto złodzij! Jo wam nazwę złodzieja! Jo mom taki sekret, teiko przede mną wszestce łosose dzinsiaj złoewiene poełożce!...

Rybacy spojrzeli z niedowierzaniem po sobie.

— No! I czego stoicie? — huknął Wincuk, aż echo zakletotało koło budynku — Boicie się? Co?!

Tu i ówdzie twarze rybaków spąsowiały od obrazy i gniewu.

— Ty tu nie pyskuj! — odkrzyknął Zalewski — Nikt tu się ciebie nie boi! Ale żeby potem nikt nic nie gadał, dobra — niech będzie ten sąd Salomona! To mówiąc, ujął za skrzela dwie wielkie sztuki, leżące na taczce, i cisnął je wzgardliwie na trawę:

— No, panowie! — zawołał cierpko — Tu moje dwa złodzieje! A wy tak rzędem dalej!

Tylko niech wysoki sąd omyli się, to wtedy pan sekretarz na mordę dostanie! — wyrzekł przez zęby Zaręba, wlokąc dwa pomarańczowe łososie ogonami po trawie.

Rybacy chodzili tam i z powrotem od łódek do góry i w miarę wydłużania się szeregu nieruchomych ryb na trawie, rosła wśród ludzi jadowita, zaczepna wesołość.

— Patrzajta, — żartował wysoki blondyn — stoją jak rekruty na placu!

— A te, co kradzione — mówił poważnie ospowaty chuderlawiec — obaczycie, że ludzkim głosem przyznawać się będą!

— Ja myślę, że tu wszystkie kradzione!... — odezwał się Zaręba, zaglądając do łódki i zaraz podniósł swą rudowłosą twarz:

Ej, Okęcki! — zawołał. — Dyć w twojej łodzi jeszcze cztery złodzieje leżą!

— Zara! — odezwał się pogodnie Okęcki — Mam tylko dwoje rąk!

— Toś tak dużo nałowił? Ile miałeś? — zdziwił się łagodnie Piwiarski.

— Sześć miałem, bracie, sześć — mówił mimochodem Okęcki, wlokąc po trawie dwa samce, niby błyszczące kłody.

— Ho, ho! — pokręcił głową chuderlawiec — Od razu widać, że z niego będzie motorowy rybak!

— A ty co myślałeś? — pouczał blondyn. Ryby też swój podwodny telegraf mają! Jak tylko dowiedziały się, że Okęcki kuter kupuje, to same do pławnicy ze strachu połazły!

— Wiadomo: prędka śmierć zawsze lepsza — odparł statecznie chudeusz.

— Prędzej tam! — zawołano na Okęckiego z gromady — Na ciebie tylko czekamy!

Okęcki rzucił dwie ostatnie sztuki na trawę, otarł dłonie o spodnie i ruszył w stronę rybaków, rozmawiając z Piwiarskim o ceny kontyngentowej ropy do silników.

— Wstać! Wysoki sąd idzie! — krzyknął blondyn na ryby, leżące pokotem na trawie, zgniecionej ciężarem nieruchomych cielsk.

Powłócząc butami, Teszka zbliżył się do pierwszej ryby i zgarbił się nad nią rozstawiwszy nogi. Przez chwilę badał ją uważnie, mrugając zza staroświeckimi okularami, potem wyciągnął swe garbate palce i zaczął je delikatnie przeciągać wzdłuż ryby od ogona do głowy.

Rybacy obstąpili starego ze wszystkich stron i przyglądali się w milczeniu, z ciekawem niedowierzaniem na twarzach. Słychać było tylko delikatny syk paznokci, pełznących badawczo po łuskach. Tu i ówdzie łuski były wydarte okami sieci, szczególnie koło skrzel, w okolicach karku i podgardla. W tych miejscach Teszka przebierał palcami uważniej, aż naddarta łuska pryskała cicho spod paznokci.

Obejrzawszy w ten sposób pierwszą rybę, Teszka przeszedł do oględzin następnej.

— No, chwała Bogu! O jednego złodzieja mniej! — warknął złym głosem Zalewski, gdy Teszka przeszedł do trzeciej ryby. Potem splunął z wiatrem i zaczął nabijać fajkę.

W miarę, jak przygarbiony Teszka posuwał się od jednej ryby do drugiej, nastrój wesołości wśród rybaków powracał.

— Uważasz, — mówił z cicha wesoły blondyn do Piwiarskiego — te sprawiedliwe łososie leżą cicho. Ale stary połechce tak pod pachami kradzionego, to złodziej zakrzyczy: „Ajaj! Darujcie! Więcej nie będę!"

Ktoś parsknął śmiechem, ale dostawszy w kark umilkł natychmiast.

— Cicho tam, psiekrwie! — huknął ktoś spośród rybaków, skupionych dokoła Teszki.

— Cicho! — zakrzyknął drugi niespokojnym głosem. Rybacy stojący dotychczas z dala, zaczęli gromadzić się wieńcem i zazierać ciekawie przez palce sąsiadów do środka.

— Ej ty tam, ze szkła! Nie zasłaniaj słońca! — huknął ktoś z dołu, niemal z samego dna studni, utworzonej przez głowy ludzkie. Rybak ofuknięty, usunął się śpiesznie i ostra łata słoneczna padła na cielsko łososia po którem wolno pełzały palce Teszki.

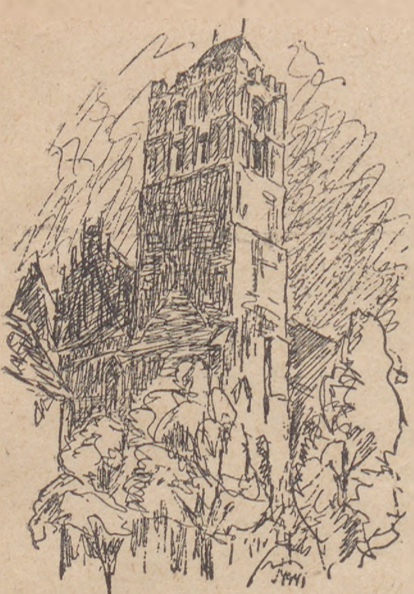
Bok ryby był nieskazitelnie gładki. Szeregi łusek zachodziły równo na siebie niby emaliowane na sino dachówki. Ani jedna nie sterczała odgięta nad wyrwą. Dłoń Teszki już nie suwała się na kształt grabi po rybie. Wisiała nieruchomo nad łososiem i tylko każdy palec z osobna wykonywał delikatne skrobnięcia. Trwało to bardzo długo. Kamienne milczenie skuło pierścień ludzki, zawieszony nad Teszką, który w tej chwili robił wrażenie niesamowitego czarownika.

Ten i ów wstrzymał oddech, rozpalone oczy śledziły dłoń Teszki. Piwiarski uczuł na swoich plecach przyśpieszone bicie cyjegoś serca. Zaręba wpatrywał się w pysk łososia, wykrzywiany w jakimś tragicznym umęczeniu, i mimo woli machnął dłonią w kierunku muchy, która wyleciała z łososiowej paszczy.

GRAFIKA BELGIJSKA W POZNANIU



JACOB SMITS — AKWAFORTA



STANISŁAW BRZĘCZKOWSKI

Motyw z Kwidzynia

Naraz wszystkie głowy poruszyły się, jakby pochylone wiatrem. Teszka podsadził dłoń pod łososia niby łopatę i przewrócił na drugi bok. Nie badał go już jednak z taką zaciekłą pilnością jak przedtem, tylko przejechawszy się niedbale palcami po łuskach, złapał za skrzela i wyszarpnął rybę gwałtownie z szeregu.

— Tu jest złodziej! — wycharkotał, podnosząc przekrwawione oczy. Wyprostował się gwałtownie, że ludzie wiszący nad nim ledwie zdążyli się cofnąć.

— Czyj? Czyj?! — zabulgotały zewsząd złe podniecone głosy. Ludzie stojący z tyłu pchali się przez głowy swych poprzedników. Słychać było głuche tupotanie gumowych butów po trawie.

— Nie pchać się, psiakrew! — wyrwał się z gromady czyjś podniesiony głos. Teszka pochylił się znowu i już bez dokładniejszych badań wyszarpnął kolejno trzy ostatnie sztuki z szeregu.

— I tu złodziej! I tu złodziej! I tu złodziej... rąbał nienawistnym głosem, dysząc ciężko, aż porwany atakiem starczego kaszlu zatoczył się jak pijany, tocząc po ludziach przekrwionemi oczyma.

— Okęcki!! — zadygotał nagle nad tłumem czyjś pojedyńczy głos, pełen bezlitosnej wściekłości.

— Złodziej! Zodziej! — odpowiedziały mu zewsząd rozjuszone gardziele. Gromada zakotłowała się, zadrgały w powietrzu pięści, błysnęły wyszczerzone zęby.

— Co wy! Poszaleli?! — szarpnął się Okęcki, prostując się energicznie.

Ale gdy spojrzał na ludzkie twarze, jego żółta niby cholewa twarz przelała się w cytrynową bladość.

— Piotr! — krzyknął, widząc nad głową sękaty kułak Krawczaka.

— Ach, teraz Piotr?... — zawył Krawczak i potężne kłaśnięcie pięścią skrzywiło naraz głowę Okęckiego. Czapka poleciała w bok, pod uchem zaczerniła się krew.

— Ludzie! — zakrzyczał Okęcki, głucho niby duszony zając i naraz urwał. Rozległa się głucha młocka zacieśniętych pięści i Okęcki znikł pod gęstwą ciał walących się na kupę.

Stadko wróbli sfrunęło z dachu, spłoszone wrzaskiem, krzaki bzu trzęsły się pod naporem kupy ludzkiej.

Naraz ten i ów zaczął wyskakiwać z niej jak oparzony, ktoś krzyknął przenikliwie: „O Jezu!" — i w tej chwili wynurzył się na światło Okęcki. Twarz miał zalaną krwią, ubranie w strzępach, w dłoni iskrzył się nóż. Spojrzawszy nieprzytomnie na Zarębę, który wył nieludzko, ściskając własne ramię w przegubie, zaczął uciekać wzdłuż Wisły. Za nim rzuciła się rozjuszona gromada, przeskakując łodzie i wikłając się w sieciach rozwieszonych na drogach.

Na czoło goniących wysunął się Wińcuk. Podskakując na jednej nodze zrzucił najpierw jeden but, potem drugi i migając białemi piętami pomknął za Okęckim.

— Trzymaj! Trzymaj! — gnało za nim chóralne wycie ludzkie pojękliwie od tupotania w biegu buciarami.

Okęcki sadził przez dżunglę chwastów nadrzecznych, obskakując zręcznie co twardsze krzewy. Niekiedy rozgarniał rękoma szumiące zielska i raz po raz wypuszczał bystre spojrzenia poza siebie. Ujrzawszy z bliska twarz Wińcuka z odwieszoną zwieczęco szczęką, przełożył po cichu nóż z ręki do ręki i pomknął szybciej. Wińcuk jednak zabiegał mu drogę i zręcznie podstawił nogę. Zielona burza chwastów zakotłowała w tem miejscu, gdzie upadli. Czarna masa goniących nadbiegała z krzykiem i furią.

— Z daleka! Gryzie!

— Kijami psa wściekłego — wołano.

Okęcki zerwał się na nogi i golemi rękoma zasłaniał przed ciosami pałek i drągów spadających na oślep, gdzie popadło.

— Za naszą krzywdę!

— Za nasz pot!

— A masz! A zjedz! — postękiwano dla pełniejszego rozmachu.

Słychać było naprzemian to straszliwe kłaśnięcia po żywym mięsie, to głuche bębnienie odbijanych płuc.

Okęcki chwiał się na nogach i obwisłą dłonią zasłaniał czapkę i twarz.

— Ludzie! Ratujcie! Ludzie, Ratujcie... — wy głucho chrapliwym głosem, w którym skomlała raczej prośba o szybki koniec niż o zmiłowanie.

Jakoś bito coraz szybciej, coraz rytmiczniej, w zaciętem zgodnem milczeniu. Spieszono się.

Wówczas Okęcki spojrzał zakrwawionemi oczyma na Wisłę i zataczając się runął w kierunku łodzi, wyciągniętej rufą na brzeg. Zanim zdążyli go dopaść, wwalił się głową naprzód do łodzi. Załomotały ławki, jedna burta frunęła gwałtownie do góry. Przez chwilę widziano z brzegu parę podkutych butów, błyskających w słońcu ćwiekami, oraz dłoń ze zlepionym posoką zarostem, jak obmacywała rozpaczliwie powietrze. Potem znikł pod wodą i łódź powróciła do równowagi.

Ludzie na brzegu zesztywnieli i w kamiennym milczeniu, ze zgrozą na twarzach wpatrywali się w bańki wodne, oddalające się szybko od łodzi. Było ich coraz mniej.

Fale szumiały na Wiśle, na brzegu świstały trawy. Nagle Zalewski rozczapierzył palce i złapał się za koszulę na piersiach:

— Ludzie! Ludzie! Nie można! Trza ratować człowieka... — zakrzyczał nieswoim głosem.

— Psa! Nie człowieka! huknął Krawczak, odrzucając nabok niedbale wiosło. W tej chwili Okęcki szybko jak korek wynurzył się z żółtej fali wiślanej. Oczy miał wywalone na łeb, czarnymi ustami łapał szeroko powietrze. Zdawało się, że krzyczy z przerażenia, tylko głosu wydobyć nie może. Trwało to jednak krótko. Chlapnął rękoma po wodzie i znikł.

Ludzie na brzegu poruszyli się gwałtownie i zaczęli bezwiednie iść w dół rzeki. Po chwili Okęcki ukazał się znowu. Rozdziawiona jego twarz ziała jeszcze okropnejszem przerażeniem. Ustawił swe szklane gały na ludzi. Nie prosił o nic, nawet nie mrugał, tylko patrzał na nich i patrzał w jakiemś zdziwieniu, jak gdyby nie mógł się dość napatrzeć, jak gdyby chciał ich wyuczyć się wszystkich na pamięć.

Po chwili zaczął się pogrążać, powoli i jakby niechętnie. Zanim jednak zdążył zapaść się zupełnie pod okapem nadlatującej fali, ludzie nie wytrzymali.

Pierwszy skoczył do wody Wińcuk i od razu zapadł się po pachy. Za nim z chlupotem butów runął Krawczak, za nim Zalewski. Błyskawicznie utworzył się żywy łańcuch dłoni i ramion.

Wincuk wyciągnął rękę i wzdrygnął się, gdy Okęcki uchwycił się jej łapczywie popielatymi dłońmi. Miękkie były, jak żabie i zimniejsze od wody.

W tej chwili Wincuk poczuł, iż pociągnięty przez Okęckiego stracił dno pod nogami i pogrąża się razem z głową tamtego pod zielonkawą błonkę wody.

— Ciągnąć, cholery! — zdążył jeszcze wykrzyknąć i zabulgotał pęcherzykami powietrza.

Ludzie zaczęli ciągnąć.

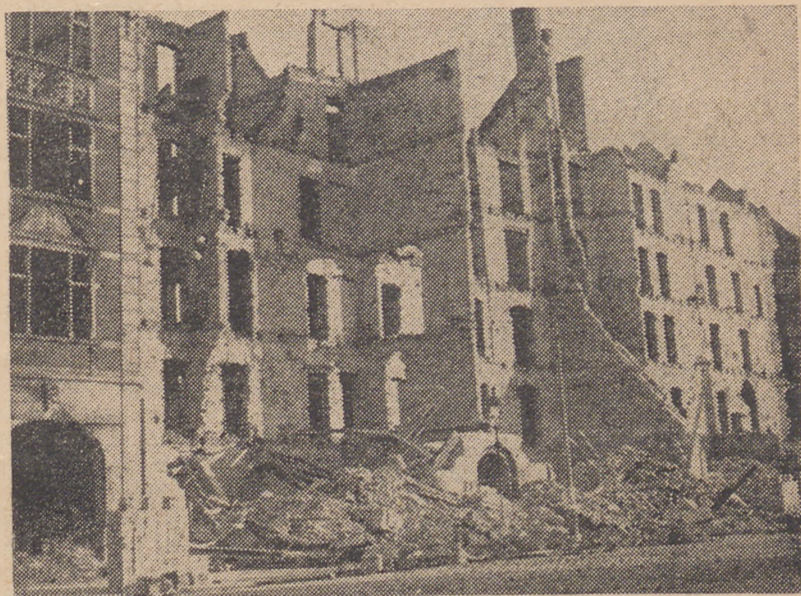
— Wolniej! Wykręcie rękę! — zaskowytał Wińcuk, już wyciągnięty do pasa na brzegu. Kilku rybaków skoczyło do wody.

Pochwycili Okęckiego pod pachy i powlekli na górę. Wypływał im z rąk niby galareta, głowa opadła, zadzierając do góry nieogolony podbródek, nogi jechały po trawie cicho jak sanie.

Fragment opowiadania odznaczonego 2-gą nagrodą na konkursie marynistycznym Gdańskiej Woj. Rady Sztuki).

NA WYBRZEŻU ROŚNIE NOWY GDAŃSK

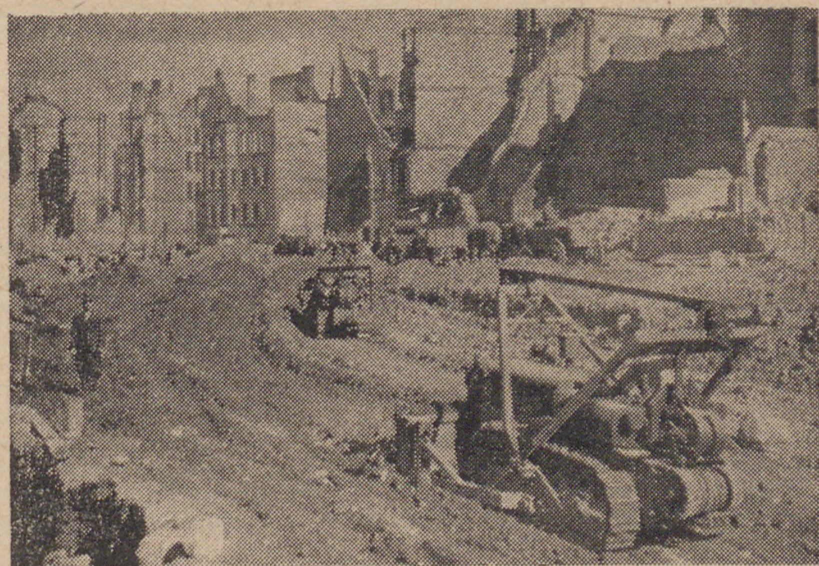
★ ZAMIAST REPORTAŻU ★



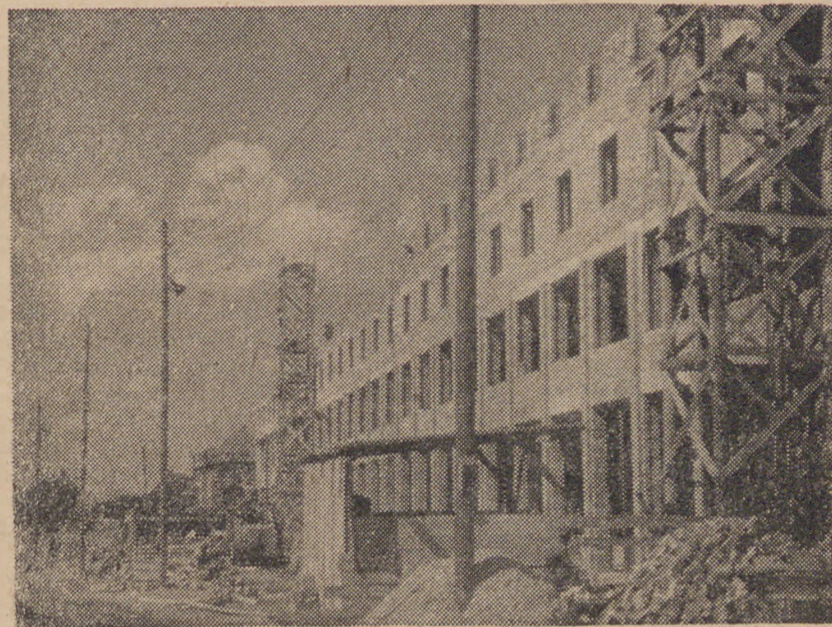
Martwa natura (1945)



Pejzaż ożywiony (1946)



Zmiana tematu (1947)



Krajobraz przyszłości (1948)

K S I Ą Ż K I   M I E S I Ą C A



TYMON NIESIOŁOWSKI
Kwiaty *Rysunek*

SIEDEM NOCY

Utwory zebrane w tomie pt. „Siedem nocy" *) stanowią dorobek poetycki Stanisława Czernika na przestrzeni lat dwudziestukilku. Do najdawniejszych — bo pochodzących z lat 1922 — 1930 należą wiersze zebrane w cyklu pt. „Starodrzew". Następne cykle pt. „O polskim płocie", „Przyjaźń z ziemią", „Elegie" — to wiersze z lat trzydziestych, do wybuchu wojny. Osobną grupę stanowią wiersze wojenne — zawarte w cyklach pt. „Niedościgniony czas", „Tristium Liber", „Pościg i ucieczka", „Krąg balladowy" i „Śpiewy historyczne".

Wiersze z okresu przedwojennego ukazywały się w czasopismach literackich oraz wyszły drukiem w kilku tomikach poetyckich wydanych w latach 1931, 33 i 34. Poza wierszami Czernik jest autorem powieści pt. „Gorycz" oraz wielu artykułów krytycznych, szkiców itp. rozsianych po czasopismach.

Największą ilość prac Czernika znajdujemy w wychodzącej przed wojną „Okolicy poetów" miesięczniku grupującym pisarzy wyznających jako kierunek literacki tzw. autentyzm —. prąd, którego Czernik był jednym z głównych twórców. „Okolica poetów" zamieszczała jednak także utwory innych pisarzy i niema prawie poety, literata, którego utworów nie znaleźlibyśmy w tym piśmie. „Autentyści" mogą się poszczycić poważnymi osiągnięciami na niwie twórczości oryginalnej i krytyki. Grupowali oni przeważnie pisarzy związanych z ziemią, pochodzących ze wsi. Do dziś kierunek ten oprócz Czernika, reprezentują zdolni i oryginalni poeci, jak np. Jan B. Ożóg, Józef Frasik i inni.

Jedną z podstawowych tez autentyzmu jest zasada tzw. „autentycznej formy". Teza ta głosi, że u podstaw przeżycia poetyckiego leży już kształt artystyczny, na który twórca musi zwrócić jak najbaczniejszą uwagę, uchronić go od wpływów sobie obcych i skrzywień i w nieskażonej postaci przenieść do utworu. Jest to więc zasada czujności poety w stosunku do ujęć formalnych, chroniąca go od szablonu, skostnień i od obcych sobie czynników.

O ile chodzi o treść przeżyć poetyckich autentyzm stawia wymagania sięgania po treści uczuciowo bliskie twórcy, „autentyczne" — a więc nie pochodzące drogą wpływów literackich, oczytania itp. lecz organicznie związane i rodzące się z życia poety. Dlatego ogromną rolę w twórczości autentystów odgrywa środowisko z którego pochodzą, wieś, ziemia i lud.

Czernik pozostał wierny tym sformułowaniom teoretycznym „autentyzmu". Gdy czytamy jego wiersze pisane na przestrzeni tych lat przeszło dwudziestu — spotykamy nie tylko wierność zasadom — ale przede wszystkim wierność samemu sobie, rodzajowi swej wyobraźni artystycznej, swej organizacji twórczej. Cokolwiek by mogli przeciwnicy autentyzmu zarzucić Czernikowi — na jedno muszą się zgodzić, że poezja Czernika to poezja oryginalna, własna, obca wszelkim sztucznym wpływom, jakże daleka od wydętych baloników pseudoartystycznych jakości, za którymi ubiegają się nierzadko młodzi poeci w poszukiwaniu właśnie odrębności odróżniającej ich pokolenie poetyckie od innych.

Postawa światopoglądowa Czernika wyraża się nieraz tzw. „mistycyzmem ziemi". Spotykamy u Czernika uwielbienie biologicznych sił ziemi, wyprowadzanie z tego uczuciowego stosunku do ziemi, do natury — jakichś praw i prawd o metafizycznym niemal charakterze. Cecha ta przejawia się u wielu poetów wywodzących się ze wsi. W poszczególnych utworach ten kult ziemi występuje jako zjawisko pierwszoplanowe. Dalsze lata przynoszą u Czernika poszerzenie horyzontów, nowe problemy, rzucone na tło losów wojennych kraju, na tło tułaczki emigracyjnej. Ale „przyjaźń z ziemią" zostaje i osobisty, uczuciowy stosunek do ziemi, do jej sił jest nie tylko naczelną sprawą treści poetyckich wierszy Czernika — lecz również kształtuje ich formę.

Pozostaje też głęboki, szczery humanizm, miłość do człowieka — powstają jasne, bezkompromisowe i wyraźne tendencje humanitarne, pacyfistyczne.

To poszukiwanie kształtu poetyckiego właściwego danemu przeżyciu poetyckiemu — jest cechą istotną twórczości Czernika. Forma literacka tych utworów, zachowując pewne rysy trwałe, typowe dla całej twórczości poety — przełamuje się w różnorodny sposób w zależności od podkładu z jakiego wyrasta organicznie — od rodzaju przeżycia emocjonalno-intelektualnego, stanowiącego pierwsze wzruszenie artystyczne w momencie powstawania utworu.

Wiersze Czernika — głęboko refleksyjne nacechowane są jednak silną plastycznością, wyrazistością obrazów, dzięki wprowadzeniu elementów będących nie czczym zdobnictwem literackim, lecz żywymi dla autora, pełnymi znaczenia faktami. Obrazy te to przeważnie szata przyrody raczej niż kultury — wyrażony w osobliwy, oryginalny sposób. Odczucie przyrody jest u Czernika niezwykle silne, widzimy wyraźnie wysiłki poety w kierunku wyrażania pewnych treści psychicznych wynikających ze stosunku człowieka do przyrody — w sposób jak najbardziej głęboki, wnikliwy, artystycznie najcelniejszy.

Jędrny, dźwięczny język — budowa zwarta i jednolita, pewna lapidarność występująca w niektórych wierszach i fragmentach, przy tym prostota w budowie zdań poetyckich, wprowadzanie nawet nierzadko — nie zawsze celnych — prozaizmów. Wiersze pierwszego okresu cechują pewne zależności językowe od stylu młodopolskiego, skłonności do nowotworów, tworzenie czasowników, rzeczowników itp. Później jednak śladów tych nie spotykamy.

Tom pt. „Siedem nocy" stanowi jedną z najpoważniejszych pozycyj wydawniczych Oddziału Wiejskiego Z. Z. L. P. Poznać go powinien każdy, kto chce trafić do współczesnej poezji wywodzącej się ze wsi — szczególnie ten, kto odczuwa żywą serdeczną „przyjaźń z ziemią".

Bogdan Ostromęcki

*) Stanisław Czernik: „Siedem nocy" — poezje. Kraków 1948 Biblioteka Oddziału Wiejskiego Zw. Zaw. Literatów Polskich, Str. 182.

ODNALEZIONE CZŁOWIECZEŃSTWO

Nieczęste bywają, ale prawie zawsze interesujące dzieła o sztuce i artystach. Jeśli zaś ująć je w taki chwyt konstrukcyjny, jak „teatr w teatrze" czy „powieść w powieści" — zaciekawienie odbiorcy jeszcze wzrośnie. Uświadamiamy sobie to wszystko w toku lektury „Krawędzi" *) Wacława Rzezacza: powstanie twórczości ukazane tu jest z wyjątkową plastyką, a technika budowy akcji aż zaskakuje swą wymyślnością.

„Krawędź" to oryginalna powieść o dwóch artystach, o powieściopisarzu i o aktorze. Początkujący pisarz Henryk Aust jest przy tym osobą „prawdziwą", bezpośrednio opisaną (fikcja I stopnia), aktor Wilhelm Haba zaś — to fikcyjna postać z pisanej przez tamtego powieści (fikcja II stopnia). A zatem — fikcja w fikcji. Trzeba wysokiego rzemiosła pisarskiego, aby wytworzyć właściwy dystans do obu bohaterów książki, do każdej z płaszczyzn rzeczywistości, w jakiej ich autor umieszcza.

Rzezacz przeprowadza swój pomysł formalny w sposób nienaganny i nader szczęśliwie omija rafy schematyzmu i monotonii, jakimi najeżony bywa tego rodzaju powieściopisarski rejs. Powieść jest w gruncie rzeczy psychologiczna i refleksyjna, wysiana gęsto aforyzmami, a przy tym pełna głębszych dramatycznych napięć i lirycznych nastrojów. Mimo to, niczym pisarz sensacyjny, umie Rzezacz stwarzać co raz nowe sytuacje, które zaostrzają ciekawość czytelnika: zarówno dla żywota „prawdziwego", pisarza, jak i dla imaginowanego — aktora. Zmiany perspektyw czasowej i przestrzennej, ich oddalenia i przybliżenia, wykorzystuje autor efektownie, jak w jakimś śmiałym awangardowym filmie. Szczególnie w technice przejść, raz opartych na podobieństwie, innym razem na kontraście, objawia wielką pomysłowość i solidną powieściopisarską robotę.

Wzruszające są partie książki mówiące o współżyciu pisarza ze swą postacią, o tym niezwykłym przymierzu, jakie się między nimi zawiązuje. W „Krawędzi" zaczyna się wszystko od nastrojowego obrazu aktora, co pełen sprzecznych uczuć wybiegł nocą z teatru i przystanął u balustrady na wybrzeżu Motławy. Ta postać szuka autora. Postać skończonego artysty zaintrygowała i prześladuje pisarza, daremnie próbującego dotąd swych sił. Aust postanawia rozwiązać zagadkę Haby, wyjaśnić tajemnicę tamtej nocy. Widzi w tej postaci ostatnią kartę, którą podsunął mu los, z milczącą zachętą, by spróbował stawkę wygrać. „Ale w takim razie Haba nie może zostać cieniem, musi mu dać tyle siły, żeby starczyło dla nich obu. Powinien być bardziej realny i prawdziwy niż ludzie z ciała i krwi". W przypływie pasji twórczej, pracując uporczywie, pisarz dorabia swej postaci całą przeszłość. „Jest ktoś ważniejszy, ktoś, kto żyje w tobie" — powtarza sobie nieustannie i po pełnym wzruszeń twórczych dniu nie zawsze jest pewien, kto się właściwie układa do snu — on rozbitek, niedawny urzędnik i profesor, Henryk Aust, czy aktor Wilhelm Haba...

Rzezacz pozwala dojrzeć równoległość dążności twórczej w aktorstwie i pisarstwie: rodzenia się koncepcji powieściowej, tworzenia cudzych losów przez powieściopisarza i krążenia coraz nowych postaci w aktorze. Trudności i rozkosze wewnętrznej walki, twórczych przezwyciężeń i dopracowań są tu w gruncie rzeczy jednakie i analiza jednego procesu twórczego ułatwia zrozumienie drugiego. Losy jednak życiowe obu swych głównych postaci układa autor w linie o odwrotnym kierunku, które dopiero pod koniec książki się zbiegają. W wypadku pisarza jest to linia żmudnego awansu, uporczywego wybijania się ku górze. Aktora, odwrotnie, od początku widzimy u szczytu artystycznej sławy, ale zarazem nosi on w sobie rys wewnętrznej rozterki. Dopiero rzut oka wstecz i w głąb, prześledzenie jego drogi jako artysty i człowieka, odsłania rozgrywający się w nim wewnętrzny konflikt. Rozwiązuje go końcowy akt najgłębszego ludzkiego samopoznania.

Ten konflikt to antynomia aktora i człowieka. Tragiczna miłość zwraca młodego Habę przesadnie ku własnemu wnętrzu, ku miłości własnej i nienasyconej żądzy sławy. Zawód, na którego drogę wstąpił, działa niejako odmoralniająco, uczy ustawicznie prześlizgiwać się nad życiem — sztuką. Ale podstępne zwycięstwo sztuki aktorskiej nad człowiekiem bywa groźne. Postacie tak pochłonęły Habę, że dla niego samego nie zostało już miejsca. „Zaczyna je śmiertelnie nienawidzić za to, że życie, które dał im wszystkim, jemu zostało zabrane". Przerost sztuki paraliżuje człowieka, ale w końcu zagraża i samej sztuce. Habę ogarnia nagle „wstręt, szalony wstręt do swej własnej twarzy. Chciałby ją zgładzić ze świata, zmyć, zedrzeć z niej ten ohydny zlepek rysów zakrywający jego prawdziwą twarz". Końcowy wstrząs psychiczny, powrót w świat dzieciństwa i młodości, zetknięcie z rodzinnym miastem, ze wspomnieniami zmarłych tymczasem, zaniedbanych przez Habę rodziców i porzuconej narzeczonej — to dopiero przynosi tragiczne „oczyszczenie" i obudzenie odzyskanego na powrót człowieczeństwa w przerafinowanym artyście.

Haba zagubił swą twarz, oderwawszy się od służby człowiekowi, zatraciwszy się w odmętach estetyzującego subiektywizmu. Haba odnajduje ją w zetknięciu z grupą społeczną, z której wyrósł, z którą wiązały go ludzkie, prawdziwe przeżycia. Jego przyszła duma opierać się będzie na „tych wszystkich, którzy czekają, by objawił im swoją sztuką ich własne życie", ich cierpienia i trudy.

Konflikt artysty i człowieka stanowi główny dramatyczny trzon książki Rzezacza, a jego przezwyciężenie zlewa się wespół z triumfem pisarza, który je odtworzył, w wspaniałą końcową pochwałę życia i twórczości. Tej twórczości, która wyrasta ze społeczeństwa i musi do niego wracać. „Zbierałem umyślnie cudzą wiarę i zaufanie — mówi Aust — żeby czerpać z nich siły, żeby popędzać siebie, gdybym stracił wiarę". Rzezacz stale konfrontuje, często w sposób wzruszający, twórczość artysty z reakcją społecznej grupy. To ona potwierdza twórcę, nawet największego, ona przywraca go samemu sobie, gdy w odmętach subiektywizmu załamał się i zagubił.

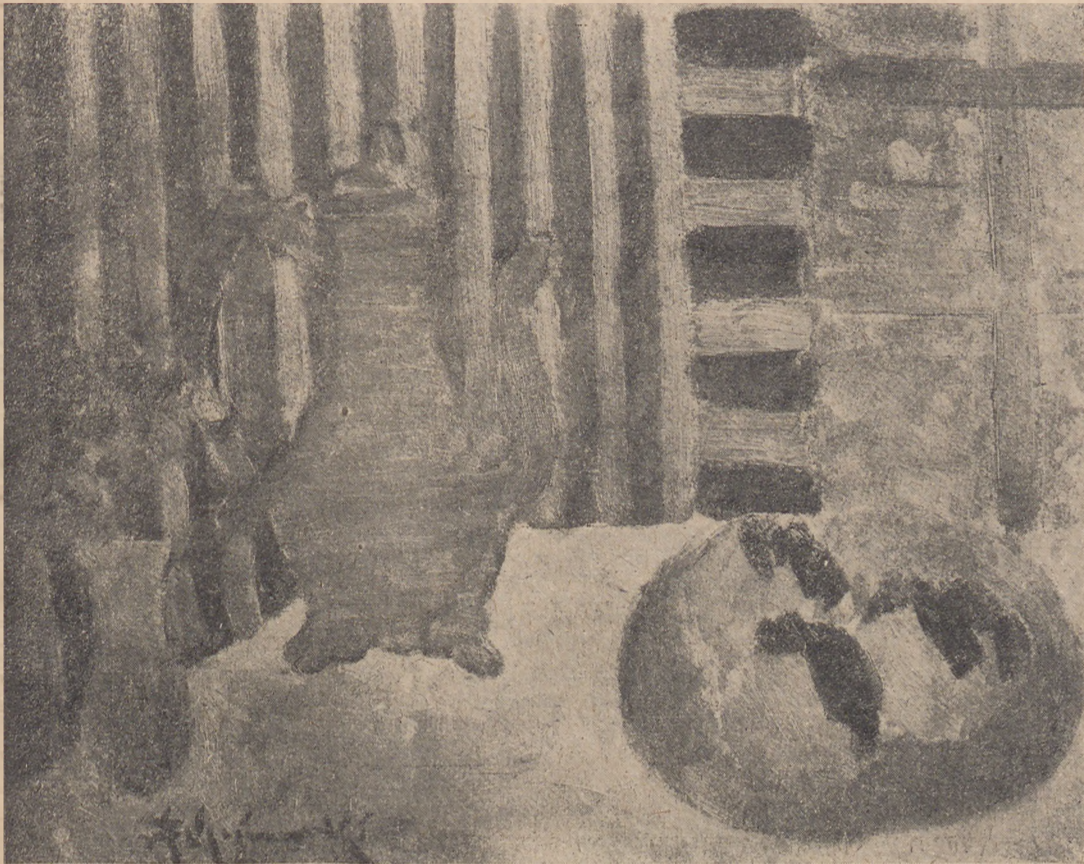
Społecznie wyjaśniona, szczytna myśl humanistyczna, wysokie pojęcie o zadaniu artysty przebijają zatem z tej książki, ujawniającej ogromną wnikliwość w naświetlaniu procesów twórczych. Rzezacz pojmuje twórczość jako doorywanie się prawdy o człowieku, odnajdywanie jej wyrazu artystycznego, koniecznego i jedynego. „Szczerość musi krzyczeć z każdego słowa", bo sztuka to — „wielki konfesjonał, w którym wszyscy odnajdujemy sens życia, wiarę we wspólny porządek i ład, pragnienie czystości ducha wcielonej w doskonałe formy, piękność, która sama w sobie jest prawem i prawdą".

Są to pojęcia o sztuce, zdolne pomóc w budowaniu nowej ludzkiej rzeczywistości. „Czytelnik musi mieć pewność — czytamy gdzieś na kartkach tej książki — że to wszystko nie stało się na próżno". I czytelnik książki Rzezacza uzyskuje tę pewność. Autor wymierza w niej sprawiedliwość przedstawionemu przez siebie światu. Tu nikomu nie dzieje się krzywda. W ukształtowaniu losów powieściowych postaci proporcje moralne zostały zachowane przy utrzymaniu wewnętrznej logiki dzieła równie surowej jak w dramacie. W ogóle budowa powieści ma wiele zbieżności z wymaganiami dramatu; a część książki objęta treścią noweli, w której Aust ujmuje dzieje tragicznej miłości i śmierci pierwszego reżysera Haby, Pałasa, jest przykładem typowego ujęcia dramatycznego: jedna sytuacja zazębia się o drugą i każda z nich niesie w sobie zarodek następnej, aż po nieunikniony koniec. Podobnie jest i z postaciami książki, których losy wiążą się wzajemnie w zamknięty, wewnętrznie zdeterminowany krąg, podobnie z obrazowaniem bardzo plastycznym, choć i okołonym mgłą nastroju, wreszcie i ze słowem, wykończonym na ogół, zaokrąglonym, dojrzałym. Mimo pewnego psychologizmu i nastrojowości, odbijającej się tu jakby echem modernistycznych dramatów, jest coś klasycznego, skończonego w całości tego dzieła.

Lubi się ostatnio mówić o „demokratycznym optymizmie" w literaturze, ale doprawdy niełatwo napotkać utwory, które spełniałyby ten postulat. „Krawędź" jest takim wyjątkowym dziełem. Książka ta tchnie atmosferą prawdziwie demokratycznej prostoty i moralnej czystości, szacunkiem dla człowieka, dla uczuć bliźnich. Przeważają w niej postacie pozytywne, i autor umie uczynić je pociągające. Wszelkie zaś zło zrównoważone tu jest poczuciem winy, wolą wyrównania. Ta książka głosi, że piękne chwile obowiązują. Podnosi ona wolę życia, pobudza do czynów pięknych, utrwala wiarę w możność kształtowania swych losów przez człowieka. Jest to książka w najpełniejszym sensie b u d u j ą c a, cechuje ją bowiem nie tylko konstruktywizm artystyczny ale i myślowy i moralny.

Edmund Misiołek

*) Wacław Rzezacz Krawędź. Powieść. Czytelnik 1948, Klub Odrodzenie nr 2.



EDWARD ŁUBOWSKI
Martwa natura
OLEJ

DYSKUSJE

SPRAWY NAUKI O LITERATURZE

I.

P. dr Artur Hutnikiewicz umie zaatakować po dżentelmeńsku. Rozpoczyna od uprzejmości i pochwał, potrafi nawet „przyklasnąć propozycjom" przeciwnika i przyznać mu słuszność „w zarysie ogólnym", ale skoro przychodzi do głównej rozprawy, uderza na antagonistę, rozbrojonego niezasłużoną wozą zaszczytnych epitetów, od czoła, zgłaszając pod pozorem „niejakich uzupełnień" i „zastrzeżeń" sprzeciwy o charakterze zasadniczym.

Nie myślę tu — oczywiście — o pierwszej części jego artykułu, w której mowa o nowych wydaniach tekstów. W tym punkcie nie różnimy się wcale! Sprawa to w badaniach literackich — nienajważniejsza może, ale pierwsza i podstawowa. Bez niej nie zrobimy ani kroku! Zwłaszcza jeśli przyjąć ten punkt widzenia, jaki reprezentował mój poprzedni artykuł. Pisałem o tych sprawach kilkakrotnie w „Tygodniku Powszechnym" m. in. w art. „O książkach, których wciąż jeszcze nie ma" (nr 39 z r. 1947). Pominąłem zaś je w uwagach, zamieszczonych w „Arkonie", gdyż mowa tam była o badaniach literackich „sensu stricto". Prócz tego potrzeba prac wydawniczych wydawała mi się sprawą tak oczywistą, że nie oczekiwałem żadnych nieporozumień ani wątpliwości ze strony czytelników „Arkony". Jasne przeto, że pod pierwszą częścią uwag p. dr Hutnikiewicz podpisuję się oburącz i z entuzjazmem.

Różnimy się natomiast — i to, jak mi się zdaje, zasadniczo — w drugiej ze spraw, poruszonych przez mego oponenta.

P. Hutnikiewicz stara się dowieść, iż nazbyt się pospieszyłem „z tą eliminacją zagadnień społeczno-ideologicznych z programu badań literackich na najbliższą przyszłość", stwierdzając jednocześnie, że jest „wprost przeciwnie, wszystkie znaki na ziemi i na niebie zdają się zapowiadać zdecydowaną suprmację tych właśnie problemów nad zagadnieniami formalno-estetycznymi".

Daleki byłem w czasie pisania wspomnianego artykułu od wieszczbiarstwa na podstawie jakichkolwiek „znaków na ziemi i niebie" co do „programu badań literackich na najbliższą przyszłość". Nie chciałem nic odgadywać, stawiałem jeno postulaty co do dróg, jakimi kroczyć winna nauka o literaturze w dobie obecnej, bez próby rozstrzygania, czy i o ile zgodne są one z niebieskimi i ziemskimi drogowskazamai, obserwowanymi przez mego oponenta. Daleki byłem również od myśli o **całkowitej eliminacji** jakichkolwiek zagadnień z zakresu badań literackich, chodziło mi tylko o wyodrębnienie tej grupy spraw, które — zdaniem moim — winniśmy dziś uważać za **najpilniejsze.** I stwierdzając, że kompleks zagadnień związanych z osobą twórcy, jest dzisiaj dziedziną — **stosunkowo** — najlepiej chyba opracowaną, pisałem wyraźnie: „Już choćby dlatego tylko, nie wdając się w dyskusję, czy i o ile stanowią one istotę badań literackich, można je bez większych wahań usunąć z zakresu **najpilniejszych** zadań naszej nauki o literaturze" (wyraz „najpilniejszych" podkreślony został już wtedy!)

Aby nie mącić głównej linii wywodów, starałem się ominąć sporną sprawę przedmiotu badań literackich, skoro jednak w tę stronę właśnie padły najbardziej gromkie strzały przeciwnika, spróbuję i tu dotrzymać mu placu, choć na rozwinięcie wszystkich szyków obrony nie starcza mi ani czasu, ani miejsca, ani bodaj cierpliwości czytelników i Szanownej Redakcji „Arkony".

Zatem — krótko i węzłowato. Nie wydaje mi się, aby „obraz rozwoju myśli narodowej", czy choćby nawet „ocena dorobku ideologicznego" stanowiły główny przedmiot badań literackich. Myślę, że stanowisko takie wypływa chociażby z sąsiedzkiej lojalności wobec historyków kultury. Nie warto przecież wszczynać z nimi sporów granicznych o tereny, które stanowią główną dziedzinę ich badań, zwłaszcza że i w tych naszych, ściślej zakreślonych graniacach natykamy się raz po raz na obszary „ziemi nieznanej" (a z faktem tym — jak pisze p. Hutnikiewicz — „trudno się nie zgodzić"!).

I w gruncie rzeczy nie chodzi tu wcale o zwężenie zakresu obserwacyj. Skoro mówimy, że głównym przedmiotem badań literackich jest dzieło a nie osoba twórcy, ni znaczy to wcale, aby wszystkie zagadnienia biograficzne, społeczne, polityczne czy narodowe wyrzucone zostały w ogóle poza burtę nauki o literaturze. Któżby o zdrowych zmysłach namawiał kogoś do tak bezwzględnych rozstrzygnięć! Wszystkie sprawy, związane z osobą twórcy, z epoką, ze środowiskiem winny się stać przedmiotem uwagi badacza, ale o tyle tylko, o ile służyć mogą do pełniejszego poznania dzieła.

Podobnie — jeśli chodzi o t. zw. pogląd na świat autora: problematyka ideowa utworu stanowi w analizie artystycznej dzieła element niemniej ważny od spraw, związanych bezpośrednio z kwestią jej literackiego ukształtowania. Ale na warsztat badań pojawiać się winna wyłącznie jako czynnik oddziaływania artystycznego, a przy takim sformułowaniu — sprawy, związane z artystyczną celowością wyboru, użycia i wyrażenia problematyki ideowej danego dzieła stają się nierówne ważniejsze od wszelkich zagadnień merytorycznej słuszności czy historycznej aktualności poglądów autora.

I na zakończenie — jeszcze jedno. Wszelkie ograniczanie pracy uczonych do kręgu zagadnień, z góry im wyznaczonego, nie może sprzyjać rozwojowi nauki i sprzeczne jest z uznaną już dziś powszechnie zasadą, głoszącą wolność badania naukowego. Toteż nie może być mowy o krępowaniu kogokolwiek w wyborze przedmiotu badań. Ale po co nalepiać sobie niewłaściwe etykietki? Jeśli kogoś interesuje poeta jako człowiek, „rozwój myśli narodowej", czy wartość „dorobku idologicznego" — to nie ma wcale potrzeby, ani sensu perswadować mu, że jest to zagadnienie nieważne. Owszem, ważne, a niekiedy może być nawet bardzo ważne i potrzebne. Po co jednak wmawiać sobie i innym, że to są właśnie najbardziej istotne zagadnienia **nauki o literaturze,** a nie historii kultury, filozofii, czy rozbudowanej odpowiednio biografistyki?

Czesław Zgorzelski

II.

Replika Dra Cz. Zgorzelskiego na mój artykuł z 7/9 nru Arkony to błędny krąg nieporozumień. Jestem rozczarowany, miałem prawo spodziewać się większego zrozumienia u przeciwnika tak poważnego. Bo cóż przynosi ta odpowiedź? Zamiast rzeczowej dyskusji w sprawie zgłoszonych przeze mnie uzupełnień całkowite ich przemilczenie i zignorowanie, zamiast przekonywujących argumentów ironiczne i lekko złośliwe zwroty pod adresem drugiej strony, zamiast dobrej woli obiektywnego wniknięcia w istotne intencje moich wywodów nieuzasadnione supozycje i próba wmówienia mi sądów, których nigdy jako żywo nie wypowiedziałem. Jestem więc zmuszony niejako — wbrew woli i ochocie — raz jeszcze głos zabrać w obronie stanowiska mego, które tak nieoczekiwanie stało się przedmiotem opacznej interpretacji i fałszywego zgoła rozumienia.

A więc wysuwając pewne postulaty czy sugestie co do kierunku badań literackich na najbliższą przyszłość w wieszczbiarstwo się nie bawiłem, w znakach niebieskich drogowskazów nie upatrywałem; oparłem się jedynie na obserwacji rzeczywistości, starałem się być zgodnym z zasadniczymi tendencjami chwili obecnej. Bo nauka „czysta", odgrodzona jakąś nieprzebytą przepaścią od otaczającego nas świata i mająca jakieś własne swoje cele, nie pokrywające się z celami życia i z nimi się nie licząca, jest mitem i fikcją. Nauka jest taką samą funkcją życia jak każda inna dziedzina twórczości człowieka. W dziele naukowym wypowiada się badacz z całą swoją ideologią i postawą duchową równie wyraźnie, jak artysta w dziele sztuki. Stąd najściślejszy związek i korelacja nauki z życiem. Tym sprawom bodajże najwięcej miejsca poświęciłem w moim artykule. Dr Zgorzelski pominął je zupełnym milczeniem. Zamknięty w wyniosłej wieży formalizmu dyskusji w tej „nie istotnej" zapewne dla niego sprawie nie przyjął, choć może należało mnie przekonać o niesłuszności stanowiska. Nazwijmy to ułatwieniem sobie zadania.

Dr Zgorzelski stara się wmówić sobie, mnie i czytelnikom Arkony, jakobym zagadnienia ideologiczne uważał za g ł ó w n y i n a j w a ż n i e j s z y przedmiot badań literackich. Z tym fałszywym oczywiście poglądem z zapałem polemizuje. Tymczasem w artykule moim (łacno może to nieuprzedzony czytelnik sprawdzić) sądu takiego nigdzie, w żadnym miejscu nie wypowiedziałem. Pisałem po prostu: „Udostępnić i w obiektywnym świetle nauki ukazać bogate wartości ideowe zawarte w dziełach naszej literatury jest zadaniem krytyki i nauki d z i ś bodajże najbardziej a k t u a l n y m". A więc nie „g ł ó w n y m" ani „n a j w a ż n i e j s z y m", lecz „a k t u a l n y m". A to jest chyba różnica. I jeszcze jedno małe słówko d z i ś. Przecież ten jeden wyraz zmienia całkowicie s e n s wypowiedzi; nie „w o g ó l e", lecz „d z i ś" są te zagadnienia może najbardziej aktualne i ważne. Dr Zgorzelski nie przywiązuje widać wagi do zasady ścisłości, raczył nie zauważyć tego skromnego wyrazu, tak jak nie zdołał dostrzec, że w kilku miejscach artykułu podkreślam p a l ą c ą konieczność podjęcia prac naukowych z zagadnieniami ideologicznymi nic nie mających wspólnego. To roztargnienie, czy świadomy chwyt, ułatwiający „rozłożenie" przeciwnika?

Nieugięty formalista, odżegnywujący się nadal z uporem (mimo pozornych ustępstw) od problemów ideologicznych w badaniach literackich, Dr Zgorzelski radby odstąpić je historykom kultury, ewentualnie filozofom. Co więcej, pisze tak, jak gdyby w istocie historycy kultury zajmowali się kiedykolwiek poważnie, planowo i odpowiedzialnie zagadnieniami tego rodzaju. Tymczasem wiadomo — i mój Szanowny Adwersarz sam wie o tym najlepiej — że jak dotąd najpoważniejsze prace w tej dziedzinie zawdzięczamy jedynie badaczom literatury, że historycy kultury i przedstawiciele nauk filozoficznych wcale się o ten zaszczyt dopuszczenia ich na teren literatury nie ubiegają. To nie jest „główna dziedzina ich badań". Po cóż więc ta mistyfikacja, te wyrazy lojalności sąsiedzkiej, gdy nikt nie czuje się urażony i poszkodowany. Czyż nie są to gesty skierowane w próżnię? I mogą czytelnika nieświadomego rzeczy zdezorientować. Tak więc problemy ideologiczne są i pozostaną zapewne na zawsze jednym z istotnych przedmiotów badań literackich sensu stricto i wbrew marzeniom zaprzysięgłych bojowników formalizmu do przypisów interpretacyjnych zepchnąć się nie dadzą. I nie będą się nimi zajmować ani historycy kultury, ani filozofowie, lecz tylko i wyłącznie historycy literatury. Oni jedni są bowiem w posiadaniu narzędzi badawczych, które pozwalają im poruszać się swobodnie w tej całkowicie odrębnej, operującej swoistymi środkami artystycznego wyrazu dziedzinie twórczości.

Artur Hutnikiewicz

F. I. TIUTCZEW

WILLA WŁOSKA

Rozstawszy się z światowym niepokojem,
Ukrywszy się wśród cyprysowych śnień,
Zasnęła tu zmęczona życia znojem
Jak cichy elizejski cień.

Wpleciona w marzeń czarodziejskich kręgi
Wiek to już cały albo wieki dwa,
W kwitnących kwiatów się ubrawszy wstęgi,
Na wolę niebios tutaj zdana, trwa.

Lecz niebo włoskie takie jest promienne!
I wiele lat, łagodnych wiele zim
Przemknęło tutaj ponad nią półsenną,
Nie tknąwszy jej zupełnie skrzydłem swym.

Jak dawniej wciąż fontanna tu bełkoce,
Pod stropem wietrzyk rwie pajęczy len
I wpada tu jaskółka i szczebioce,
A ona śpi... głęboki jest jej sen!

I weszliśmy: i była cisza taka,
Taki od wieku spokój, taki mrok!
Wodotrysk tylko nieruchomy płakał
I cyprys rzucał poprzez okno wzrok.

I nagle zmiana: wiatr się zerwał chłodny,
W konwulsji zgięły się cyprysów pnie;
Fontanna zmilkła i czyjś szept łagodny
Jakby się skarżył niewyraźnie w śnie.

Cóż to, o luba? Może to złe życie,
Które się sprzęgło z biegiem naszych dróg,
To życie złe z namiętnym serca biciem
Wtargnęło z nami przez tej willi próg?

Grudzień 1837

* * *

Widziałeś go raz na salonów scenie:
To po swojemu bawił świetny tłum,
To znów był dziki, pełen tajnych dum, —
Poeta to — i tyś go nie ocenił!

— Na miesiąc spójrz: przez dzień jak obłok
[taje,
W niebiosach ledwo byś go dostrzec mógł,
Nadeszła noc i, światłolicy bóg,
Majestatycznie lśni nad śpiącym gajem!

1828—1829

GŁOSY NOCNE

Z jakąż słodyczą sad ciemnozielony
W objęciach nocy zbłękitniałej śni,
Spoza jabłoni kwieciem ubielonej
Jak słodko miesiąc pozłocisty lśni...

Tajemnie, niby w pierwszy dzień stworzenia,
W bezdennym niebie płonie gwiezdny rój, —
Muzyki słychać z dala ciche brzmienia,
Wyraźniej słychać jak bełkocze zdrój...

Na dzienny świat opadła snu kotara,
Ruch się wyczerpał, ustał pracy szał...
Nad śpiącym miastem niby w drzew kona-
Conocny pogłos tajemniczy wstał... [rach

Skąd płynie pogłos ten niepoznawalny?
Czy sen wyzwolił świat śmiertelnych dum
I bezcielesny, ślepy, lecz słyszalny
W chaosie nocy roi się ich tłum...

1830—1836

Przełożył K. A. Jaworski



LUDWIK TYROWICZ
Exlibris *drzeworyt*



Znakomity, światowej sławy pianista, genialny chopinista Raul Koczalski zmarł nagle w Poznaniu, w przeddzień swego koncertu, u progu Roku Chopinowskiego.

★

W ostatnim czasie odeszli również dwaj bliscy współpracownicy „Arkony“ — znakomity plastyk poznański, malarz i grafik Jan Wroniecki oraz niezapomniany regionalista pomorski, toruńczyk Marian Sydow.

W POZNANIU

Życie teatralne Poznania uległo z nielicznymi wyjątkami całkowitej reorganizacji. Nastąpiły zasadnicze przesunięcia personalne, które wywołały z kolei odmienne podejście do spraw teatru w Poznaniu.

Państwowy Teatr Polski objął Wilam Horzyca sprowadzając do Poznania nowy zespół rekrutujący się z artystów scen toruńskich, bydgoskich, katowickich, łódzkich i krakowskich. Teatr Wielki opuścił dr Zygmunt Latoszewski, odchodząc na zaszczytną placówkę do Filharmonii Warszawskiej, Operę objęli dyr. dyr. Zdzisław Górzyński, Garda i Hebanowski. Wokalna strona Teatru Wielkiego uległa poprawie, dyrekcja zaangażowała wiele młodych, utalentowanych śpiewaków, oraz powołała do współpracy reżyserów i wybitnych inscenizatorów, w trosce o widowiskowe odświeżenie teatru operowego.

Trzy miesiące działalności nowych dyrekcji, z którego to czasu więcej niż połowę pochłonęły prace reorganizacyjne i przygotowanie właściwego sezonu, jest zbyt krótkim okresem, aby mimo zaufania, jakie powinno się mieć do znanych i wybitnych pod względem artystycznym nazwisk — bawić się w dawanie „cenzurek“ z dotychczasowej działalności. Poprzednie dyrekcje miały kilka lat na pokazanie swoich możliwości, zostawmyż nowym przynajmniej jeden sezon. Nie będąc pochopnymi ani w zbytnich pochwałach ani w zastrzeżeniach ograniczymy się do kronikarskich „notatek z Poznania“.

Opera Poznańska po szeregu powtórzeń z ubiegłego sezonu, obsadzonych nowozaangażowanymi artystami, co dało pewien przegląd nowych sił wokalnych, otworzyła w listopadzie oficjalnie sezon operowy „Goplaną“ Żeleńskiego w reżyserii Teofila Trzecińskiego i oprawie dekoracyjnej Karola Frycza.

Jedną z następnych ciekawych premier w Teatrze Wielkim będą „Opowieści Hoffmana“, które według dotychczasowych planów ma inscenizować Wilam Horzyca przy współpracy scenograficznej Władysława Daszewskiego.

Państwowy Teatr Polski pod dyr. Wilama Horzycy wystawił w okresie reorganizacji „Wilki w Nocy“ Rittnera oraz „Seans“ Cowarda. Spektakle te grane niemal w całości siłami toruńskimi były raczej przedstawieniem możliwości artystycznych teatru Horzycy z ub. sezonu w Toruniu, niż pokazem tegorocznego zespołu poznańskiego.

W miesiącu pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej Państw. Teatr Polski dał jedno z najwybitniejszych dzieł liryki rosyjskiej, poemat dramatyczny Jesienina „Pugaczow“ w oprawie dekoracyjnej Torwirta, inscen. Wilama Horzycy w wykonaniu: Kaz. Wichniarza, Dewoyno, Krawczyka, Smeli, Relskiego, Gawlika i w. in.

Oficjalne otwarcie sezonu 48/49 nastąpiło w listopadzie „Snem nocy letniej“ w reżyserii Jabłonkówny, insc. Horzycy, oprawie dekoracyjnej Leonarda Torwirta.

„Sen nocy letniej“ wywołał bardzo duży oddźwięk w społeczeństwie od zachwytów po napastliwe negacje. Charakterystyczne, że większość omówień prasowych i dyskusji publicznych ograniczyła się do oderwanych uwag nie określając koncepcji i nie analizując dzieła w ramach tej koncepcji inscenizacyjnej a więc: logiki i konsekwencji w wiązaniu poszczególnych warstw utworu, budowy postaci i zastosowaniu stylu dekoracyjnego. Nie pokuszono się również o przeciwstawienie koncepcji Horzycy odmiennej interpretacji „Snu“, co szczególnie przy krytyce negatywnej może wytworzyć atmosferę rzeczowej i twórczej dyskusji, zamiast niefachowych, niepopartych argumentami laickich wypadów.

Po „Śnie nocy letniej“ wszedł w próby utwór Romana Brandstaettera „Przemysław II“ Reżyserować będzie Teofil Trzciński, do dekoracji zaproszono jednego z najwybitniejszych scenografów polskich Jana Kosińskiego. „Przemysław“ będzie miał dobrą obsadę: rolę tytułową grał będzie Kazimierz Wichniarz, postać jego drugiej żony Małgorzaty — Janina Jabłonowska, Zarębę —— Stanisław Malatyński, barda — młody utalentowany Z. Salaburski, pozatem wystąpią: Waśkowska, Benoit, Przystański i in.

W przygotowaniu również jest „Pastorałka“ Leona Schillera w opracowaniu Hanny Małkowskiej, która wypełni okres świąteczny. Dalszymi premierami będą: „Major Barbara“ Shawa w reż. Wilama Horzycy, w tymże samym opracowaniu ciekawa chińska niegrana w Polsce sztuka „Pani Wdzięczny Strumyk“.

Państwowy Teatr Objazdowy skończywszy turę z „Wilkami w nocy“ Rittnera objeżdża miasta Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej ze sztuką Anny Świrszczyńskiej „Strzały na Długiej“ w reżyserii Stefana Drewicza i dekoracjach T. Kalinowskiego w wykonaniu Marii Ursyn (Lolita), M. Chodorskiej (Helcia), Kaniowskiego, Krawczyka, Smeli i Relskiego.

Filia gorzowska Państw. Teatru Polskiego dawszy „Koniec i początek“ Fredry oraz „Szkołę żon“ Moliera gra obecnie „Pannę mężatkę“ Korzeniowskiego.

W listopadzie odbyło się doroczne Walne Zebranie Oddz. Pozn. Zw. Zaw. Literatów Polskich ze sprawozdaniem z dotychczasowej działalności Związku i wyborem nowych władz. Do Zarządu na rok 48/49 weszli dr Wacław Kubacki (prezes), dr Roman Brandstaetter (wiceprezes), Wanda Karczewska (sekretarz), dr A. Rogalski (skarbnik), St. Hebanowski (członek zarządu). Komisję Rewizyjną utworzyli — T. Kraszewski, E. Morski i E. Paukszta, Sąd Koleżeński — E. Aniszczenko, mgr J. Brudkiewicz, dr E. Herbert - Wojciechowski. Walne zebranie ponadto powołało specjalną komisję do współpracy ze świetlicami robotniczymi i zakładami pracy w skład której weszli: Stanisław Hebanowski, dr E. Herbert - Wojciechowski, W. Maciejewski i Stanisław Strugarek.

Jak wynika ze sprawozdania, Oddz. Poznański, zorganizował w ubiegłym sezonie 25 czwartków literackich, na których poza miejscowymi literatami i profesorami uniwersytetu wystąpili najwybitniejsi pisarze i naukowcy polscy.

Sezon obecny czwartków literackich otworzył wieczór poświęcony z okazji miesiąca pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej poezji naszego wschodniego sąsiada. Prelekcję wygłosił Eugeniusz Morski, wybrane przez niego wiersze współczesnych poetów radzieckich recytowali Maria Zbyszewska i Z. Benoit. Na następnych „czwartkach literackich“ wystąpili: dr Wacław Kubacki z odczytem „Społeczno-literackie znaczenie debiutu Mickiewicza“, Wojciech Bąk z wieczorem autorskim, Roman Brandstaetter także z wieczorem autorskim, na którym odczytał fragmenty dramatu o Mickiewiczu pt. „Noce narodowe“; W związku z rocznicą mickiewiczowską ZZLP zaprosił prof. Uniw. Tor. Konrada Górskiego, który wygłosił odczyt pt. „III cz. Dziadów na tle dziejów prometeizmu w literaturze powszechnej“. Ostatni czwartek listopadowy wypełnił prof. U. P. dr Zygmunt Szweykowski mówiąc o „Prusie jako kronikarzu“.

Agentura poznańska „Czytelnika“ zorganizowała w ramach imprez „Rozmowy pisarzy z czytelnikami“ wieczór Jerzego Andrzejewskiego. Polska Ymca urządziła w ostatnim czasie dwie dyskusje teatralne, ostatnio na marginesie inscenizacji „Snu nocy letniej“ Wilama Horzycy. Dyskusja nie wniosła właściwie nic ciekawego do tej sprawy.

Ukazał się drugi nr nowego pisma poznańskiego „Echo teatralno-muzyczne“ na którego treść składa się: I akt opowieści dramatycznej Wacława Kubackiego „Krzyk jarzębiny“, artykuł Wojciecha Natansona „Molier sztukmistrzem“, „List z Warszawy“ Artura Marii Swinarskiego, „O festiwalu szekspirowskim w Strafford“ Ewy Szumańskiej oraz szereg innych interesujących artykułów i prac z zakresu życia teatralnego i muzycznego.



MARIAN TURWID: WILAM HORZYCA

(szkic węglem)

W BYDGOSZCZY

Przede wszystkim zanotujmy fakty. Zbliżająca się połowa sezonu uprawnia do podjęcia małego półbilansu: 11 „śród literackich“, 4 premiery w teatrze, 7 koncertów symfonicznych, 3 poranki i 3 koncerty „dla wszystkich“, 6 recitali, 4 wystawy plastyki, akcja odczytowa „Czytelnika“ i świetlicowa Klubu Literacko-Artystycznego — oto trzymiesięczna garść cyfr, dla kontynuowania wykresu kulturalnego rozwoju Bydgoszczy.

Ale cyfry bywają „suche“, czasami „nie mówiące“; mogą nawet mylić lub niesprawiedliwie rozdzielać zasługi — dlatego poniższe minimum komentarza.

Otwarty przez autora „Kowala, pieniędzy i gwiazd“ sezon odczytowy potoczył się wcale wartko w pogoni za zbliżającą się cyfrą setnego — po wojnie — wieczoru, nie darowując wytchnienia żadnej ze śród kalendarza. Po Szaniawskim mówił Konrad Górski — o Warszawie i oczach poetów (miesiąc odbudowy). A. Kowalkowski odczytem o pewnych aspektach poezji Broniewskiego i Szenwalda wniósł w ramy „śród“ nową tematyką; aktualną wobec „miesiąca polsko-radzieckiej wymiany“, przy niej też trwały „środy“ poprzez trzy dalsze wieczory: O rozkwicie i stanie obecnym wiedzy w literaturze w Związku Radzieckim dała pojęcie prelekcja prof. K. W. Zawodzińskiego. S. Kułakowski (Łódź) wyraził swe subiektywne sądy nad współczesną liryką radziecką, wrażeniami z podróży do ZSRR dzielił się S. Pollak. Również „poczuciu aktualności“ organizatorów należy zawdzięczać „środę“ poświęconą „sprawie Picassa“ na tle ogólnej izolacji współczesnego malarstwa; postawił ją ciekawie A. Niemczyc. Nowy, „obfity we zdarzenia“ cykl aktualności otworzy 15. 12. pierwsza środa mickiewiczowska.

W międzyczasie gościli pisarze, poprzez swoje „wieczory autorskie“ uzupełniający słuchaczom bydgoskim ich mozolnie budowany „obraz literatury współczesnej“ . Wacław Kubacki przedstawił się po raz pierwszy jako dramaturg czytając „Krzyk jarzębiny“, z którego fragmentem zapoznajemy dziś czytelników „Arkony“. Operująca nastrojami sztuka jest arcyciekawą próbą wydobycia społecznej dominanty z „aspołecznych“ czasów romantyzmu. Z twórczością dramatyczną Jerzego Zawieyskiego przyjaźń zawarta została już dawno (jak dotąd, nie na scenie bydogskiej!) — odnowiła ją „Pieśń o nadziei“. Nie mniejsze zainteresowanie wzbudził odczytany przez autora „Nocy Huberta“ pasjonujący fragment najnowszego opowiadania (Pełnia głębi). „Rewię“ pisarzy współczesnych uzupełnił Juliusz Żuławski przedstawiając z swego warsztatu pisarskiego „Skrzydło Dedala“, prozę o nadzwyczaj ambitnych założeniach.

Broniewski, Żukrowski i Fiedler rozmawiali ostatnio ze swymi czytelnikami, wykonując przy tym pracę prawdziwie ponad normę w „czytelnikowskiej“ akcji terenowej. Dotychczasowa, paromiesięczna podorywka odczytowa terenu przez pisarzy „Czytelnika“ wyraźnie spulchniła glebę: czytelnikowskie wieczory, o własnym już, w obliczu słuchaczy ukształtowanym typie — chwytają, wróżąc dalszy wzrost powodzenia.

Ciekawe zajęcie dla amatora statystyki: dobadać się, o ile procent w nawiedzanych miejscowościach wzrosła poczytność przedstawionych autorów w publicznych i szkolnych czytelniach; o ile — pokupność „tytułów“ w księgarniach.

Zbyt dużo miejsca zajęłoby samo nawet wyliczanie wszystkich tych pozycji wysiłku zbiorowego i inicjatywy prywatnej, które złożyły się na barwny obraz „miesiąca pogłębienia przyjaźni“.

Wspomnieliśmy cykl „śród literackich“ — wymieńmy dalsze, choćby tylko szczytowe osiągnięcia: Orkiestra dała specjalny koncert symfoniczny — szkoda, że tylko z usankcjonowanym popularnością programem; teatr wystawił montaż sceniczny „Wielkie dni“ w inteligentnej reżyserii i oprac. T. Muskata; bydgoskie świetlice odwiedził zespół Klubu Liter.-Artystycznego z pierwszą w szeregu świetlicowych wieczorów, trzeba przyznać dobrze pomyślaną i wykonaną imprezą „Godzina z Puszkinem i Majakowskim“ Odwiedziny grupy wybitnych artystów radzieckich oraz Tamary Chanum z zespołem — podkreśliły aspekt wymiany.

Jeśli patrzeć na rzeczy nie z wysokości samej sprawy, a jubileuszowo-akademiowej perspektywy — to za „musztardę po obiedzie“ trzebaby uznać „poterminowe“ wystawienie Gogola (Rewizor w reż. Wł. Stomy) w Teatrze Miejskim, jak również... bieżący, kwartalny numer „Arkony“, omawiającej w swej przeważnej części sprawy rosyjskiej i radzieckiej kultury. Bez względu na etykietkę, wciągnijmy i te fakty w rubryki bilansu...

Sezon muzyczny odmierzają co tydzień wieczory piątkowe: na zmianę koncert symofniczny lub recital (rzadziej, pojawiają się niedzielne „poranki“). Cassini, Svihlikowa, Konatkowska, Lisicki, Szymanowicz i E. Rezler (pianiści), Gitlis, Kuryłło, Wawrzyniak i Palulis (skrzypkowie), Wodziczko i A. Rezler (dyrygenci) — oto repertuar nazwisk jakie przewinęły się ostatnio przez estradę. Program? raczej ugodowy, w miarę konwencjonalny, w miarę interesujący. Z ciekawszych wykonań zanotujmy: II symf., Chaczaturiana (Wodiczko) i klasyczną Prokofiewa (A. Rezler), koncert włoski Bacha (Svihlikowa) i D-dur Mozarta (Palulis), wariacje symf. Francka (E. Rezler), sonatę skrzypcową Regera (Wawrzyniak) i kreutzerowską Beethovena (Cassini i Gitlis).

Osobna inicjatywa i problem — to stałe koncerty „muzyki dla wszystkich“, organizowane przez ZZPP dla swoich członków, czyli: wypad orkiestry symfonicznej, solistów i prelegentów na dziewiczy ląd związków zawodowych w poszukiwaniu nowego i masowego słuchacza. Dobra muzyka z zbliżającym do niej komentarzem, podana w dobrym wykonaniu „robi swoje“: sala koncertowa pełniejsza, niż na niejednej z „afiszowych“ imprez.

O pracach woj. komitetu Roku Chopinowskiego właściwie mówić można jedynie na kredyt. W tej chwili — jest to wielkie laboratorium projektów, pomysłów i planów, streszczających się najogólniej w konkretnych cyfrach: 235 koncertów i audycji chopinowskich (12 typów), dotarcie z twórczością autora „Mazurków“ do 70-ciu miejscowości województwa (w tym wsi), 75 tysięcy słuchaczy „Żywe wydanie dzieł F. C.“ w Bydgoszczy i Toruniu, masowe koncerty-festivale w Chopinowej Szafarni i Służewie, odwiedziny świetlic i szkół; Chopin w Kowalewie i Łobżenicy...

Wszystko to przynieść ma rok 1949. Biedny rok! ani nie przeczuwa, ile czeka go wysiłku, aby przyszły wykres osiągnięć nie daleko przebiegał od dzisiejszego — projektów.

Życie literackie i muzyczne zasilają niezmiennie siły innych środowisk, co zresztą w akcji odczytowej czy też koncertowej jest rzeczą nie do uniknienia. Złe słowo — bo nikt nie myśli „unikać“ wymiany, tak wewnętrznokrajowej, jak i z zagranicą: korzyści są oczywiste i niezaprzeczalne. Tym większe, im mniejsze środowisko, objęte nurtem wymiany. (Ostatnia wizyta pisarzy pomorskich M. Turwida i A. Kowalkowskiego na „czwartku literackim“ w Poznaniu, a także sporadyczne wypady koncertowe muzyków pomorskich pozwalają użyć tu słowa „wymiana“ w jego pełnym brzmieniu).

Jakoś zupełnie „samodzielny“ typ życia prowadzą plastycy, w których salonie wystawowym od początku sezonu gości wyłącznie plastyka pomorska: wystawa grafiki, rysunku i akwareli, wystawa twórczości t. zw. „samorodnej“, wystawa okolicznościowa dla TUR, wystawa zbiorowa art. mal.: A. Grabarza i J. Kulikowskiego (reprodukcje w bież. numerze), wreszcie salon zimowy. Piękna rzecz, poznać swoje (nawet przysłowie upomina!) ale,.... tymczasem grafika belgijska przechodzi bokiem (Poznań), malarstwo francuskie, grafika rosyjska mijają z daleka, nie mówiąc o salonach środowisk silniejszych plastycznie...

A młodzież bydgoska szkół plastycznych kształci swój podobno „z przyrodzenia“ zły, pomorski smak, zdala od możliwości stosowania jakiejkolwiek skali porównawczej, tym bardziej, że i druga placówka: zasłużone Muzeum Miejskie od lat pokazuje niezmiennie (wprawdzie coraz to nowe), znakomite dzieła graficzne Wyczółkowskiego.

Rada jest jedna: utworzyć oddzielny „salon pomorski“, w którym doroczne i zbiorowe wystawy plastyków miałyby swoje niezaprzeczone stałe miejsce. W Muzeum — azylum dla objazdowych wystaw retrospektywnych malarstwa naszego i obcego; w Pomorskim Domu Sztuki — miejsce dla sztuki współczesnej środowisk naszych i obcych.

Inaczej — słowa o „muzeach na kółkach“ i prawdziwym „podnoszeniu plastycznym“ środowisk pozostaną jedynie... słowami z artykułów M. Turwida i K. Wyki.

Erą „człowieka struganego“ nazwał niedawno arcydowcipnie K. Wyka (Twórczość, 10) nasz czas, strugający człowieka na wiórki, rozbierane między dziesięć instytucji, spraw i akcji. Brak ludzi i ich „na żywca“ czyniona parcelacja — jako signum temporis — posiada obok aspektu osobistego, odczuwanego indydwiualnie przez każdego z „struganych“ delikwentów*), również i ten poza-osobowy: zużywanie ludzi twórczych w akcjach organizacyjnych, ze szkodą dla samej twórczości, pospiesznej, kroczącej zbyt powolną drogą rozwoju, lub nawet — żadnej. Przynajmniej na zewnątrz — dla czytelnika, który od szeregu lat daremnie zagląda w witryny księgarń w poszukiwaniu znajomych nazwisk miejscowego literackiego środowiska.

Skąd inąd wiadomo, że ta twórczość rośnie. Niedaleko szukając: w ostatnim numerze „Arkony“ czytaliśmy obiecujące słowa o inauguracji „Biblioteki Arkony“. Rzecz — trzeba to jednak powiedzieć — dojrzewa zbyt powoli A przecież — K. Wyka ma pełną rację, gdy to stwierdza — sprawa powstawania nowej twórczości, w ogólnym bilansie kultury regionu o ileż więcej znaczy, niż jej stosunkowo tanie powielenie“, choćby w ramach wieczorów autorskich.

Szukając skutecznej rady dla wpłynięcia na zmianę nieświetnego stanu rzeczy (i to nie tylko na odcinku literatury; z twórczością muzyczną — historia ta sama), nie wolno zaniedbać żadnego, choćby najbardziej częściowego środka. I dlatego zastanawia brak zdecydowania Woj. Rady Sztuki, która swego mecenatu kulturalnego nie rozciągnęła do dziś na sprawę nagród za twórczość. A przecież ten niezawodny i stosowany powszechnie wokół — u nas, na wschodzie i zachodzie system mógłby, być może, przynieść niezłe wyniki, pobudzając i przyspieszając skomplikowane dialektyką czasu procesy twórcze? *Łom.*

NA WYBRZEŻU

Tak się zdarza, że zapisy w naszym notatniku kulturalnym Wybrzeża urwały się właśnie w tym momencie, kiedy wraz z nastaniem sezonu letniego mogły się one stać najbardziej interesujące. Wprawdzie St. Michałowski opisał zgrubsza najambitniejszą inicjatywę artyzmu tego sezonu, sopocką Wystawę Sztuk Plastycznych, nie mniej jednak ważne były i te wszystkie imprezy, które stanowiąc niejako jej oprawę pozaplastyczną, uświetniły w ogóle nadzwyczajnie ten wielki zjazd wczasowiczów, jaki oznacza lato na Wybrzeżu. Spróbujmy choć pokrótce przebiec fakty.

Intensywny letni ruch muzyczny skoncentrowany był głównie w dwóch punktach: w Operze Leśnej oraz w sali koncertowej Grand-Hotelu. Orkiestrą Filharmonii Bałtyckiej dyrygowali Bierdiajew, Wodiczko, Śledziński, oraz dyr. Kuehn z Pragi. Solistami byli Umińska (skrzypce); Padlewska (fortepian); Adamska (wiolonczela); Palulis (skrzypce); Iliwicka, Bielicki, Walentynowicz (3 fortepiany dla wykonania poematu symfonicznego na dwie orkiestry pt. „Wojownicy" kompozytora angielskiego Graingera), wreszcie Kędra (fortepian). W Operze Leśnej występowały również dwa głośne chóry zagraniczne: rosyjski zespół Piatnickiego i 85-osobowy czeski chór dziecięcy Kuehna. Pierwszy wykonał ludowe pieśni i tańce rosyjskie, drugi dał koncert a capella pieśni polskich i czeskich.

Przez Grand-Hotel i Biuro Koncertowe w Sopocie przewinęli się soliści tacy jak Sztompka, śp. Koczalski (m. in. również z prelekcją o Chopinie), Kędra, nadmorscy laureaci: z eliminacji przed Genewą — Henryk Palulis (powtórzył swój koncert również we Wrzeszczu) i z szopenowskiej — Tadeusz Kerner, Jerzy Garda, ponadto cały szereg muzyków zagranicznych, jak świetny sekstet czeski „Pro arte antiqua", wykonujący muzykę dawną na specjalnych instrumentach; jak kompozytor francuski i dyrektor muzyczny Francuskiej Radiofonii Henri Barraud, który wygłosił dwie prelekcje (z wspaniałą ilustracją z płyt) o muzyce francuskiej dawnej i dzisiejszej; dalej kompozytor i pianista czeski Ilja Hurnik; znakomita skrzypaczka rosyjska Halina Barinowa z pianistą Dediuchinem.

Przewinęła się też przez salę Grand Hotelu i inne estrady Wybrzeża cała falanga zespołów baletowych, rewiowych, humorystyczno-satyrycznych, żeby wspomnieć tylko takie nazwiska, jak Zizi Halamy i Joe Barendsa, Chmurkowskiej, Grodzieńskiej, Olszy, Sojeckiego, Hanusza, Minkiewicza i Brzechwy, Karasińskiego, Zdzitowieckiego itd. itd. Wrażenie zupełnie nieprawdopodobne, baśniowe, wywarł wieczór orientalnych tańców i pieśni orientalnych wspaniałej artystki uzbeckiej Tamary Chanum.

Nowy sezon koncertowy rozpoczęła Filharmonia Bałtycka w październiku, obierając jako swą nową siedzibę Teatr Wielki w Gdańsku; opieszałość Zarządu Miejskiego w Sopocie sprawia, że Filharmonia nie ma dziś sali na koncerty w tym najbardziej muzycznym mieście Wybrzeża. Zespół Filharmonii doznał przed nowym sezonem gruntownej selekcji, mianowicie drogą konkursu obowiązującego wszystkich bez wyjątku orkiestrantów.

Filharmonia utrzymuje nadal podwójną linię swej działalności. Na przemian daje bardzo ambitne (repertuarowo i pod względem obsady) koncerty symfoniczne oraz koncerty popularne, również starannie opracowywane. Ponadto zaś nie uchyla się od udziału w koncertach okolicznościowych, w związku z odbywającymi się akcjami społecznymi, wyjeżdżając nawet na odległą prowincję gdańską.

W koncertach symfonicznych i popularnych w październiku i listopadzie tego roku brali udział oprócz dyrygentów miejscowych, B. Wodiczki i St. Śledzińskiego, tacy dyrygenci i soliści jak Umińska, Smendzianka i Szymonowicz; Śmidowicz, Ottoczko, Latoszewski i Jastrzębska (pianistka sopocka, do niedawna stypendystka rządu francuskiego); dyr. Smetaczek i pianistka Svihlikova z Pragi. W programach koncertów widniały nazwiska Szymanowskiego, Spisaka i Martinu; Rachmaninowa, Borodina i Czataturiana; Francka i Ravela, Haendla i Mozarta, Dvorzaka i Suka.

Poza Filharmonią prawdziwym zdarzeniem muzycznym stał się wielki koncert artystów radzieckich z tancerzami Czikwaidze i Kuźniecowem, wiolonczelistą Szafranem, barytonem Szmielewem, pianistką Pietrowską i mezzosopranistką Mielnikową. Główny koncert tego wspaniałego moskiewskiego zespołu odbył się w Gdyni.

W Gdyni kontynuuje dyr. Czekotowski w swej Szkole Muzycznej „Koncerty Dobrej Muzyki", w których występują również goście Filharmonii. Najlepszy chór Wybrzeża, męski chór „Echo" (Gdynia), dał swój wielki koncert w listopadzie. W przejeździe do Ameryki wystąpił również w Gdyni niewidomy śpiewak Gruszczyński, angażowany do amerykańskiego filmu o oślepłym pieśniarzu.

W Sopocie wystąpiła po powrocie z Paryża z recitalem pianistka Krystyna Jastrzębska oraz znana piosenkarka Dora Kalinówna, pod koniec listopada zaś czeski akademicki 65-osobowy zespół muzyki, śpiewu i tańca, „Predvoj". **W Gdańsku** zaś dały się poznać w zbiorowym recitalu śpiewaczym trzy pierwsze, bardzo obiecujące dyplomatki tamtejszej Szkoły Muzycznej, Aniela Fechnerowa (mezzosopran) oraz Maria Foltynówna i Irena Wójcikówna (sopran).

Ubiegły sezon zakończył Teatr „Wybrzeże" ambitną sztuką wielkiego repertuaru i dwoma słabszymi sztukami kameralnymi. „Wesele" nie zostało wprawdzie wygrane do końca, ale nowe ujęcie widm w inscenizacji i reżyserii Galla, podobnie jak i doskonała postać Racheli (M. Bogurska), Nosa (Stankiewicz), Widma narzeczonego (Gorecki), Maryny (M. Grodyńska) czyniły z przedstawienia Wyspiańskiego w Gdyni wydarzenie poważne, którego echo odbiło się i w prasie krajowej. Słabą i nie do uratowania sztuką był „Znak" K. Barnasia — atmosfera życia na Ziemiach Odzyskanych została tu zafałszowana sentymentalizmem i nieprawdziwą ludowością, i nawet dobry, dowcipny dialog nie mógł tu pomóc. „Taniec księżniczki" Morstina, sztuka słabiutka, został starannie wystawiony przez Galla i będąc dydaktycznym opowiadaniem scenicznym o sztuce i artystach, stanowił ostatecznie pożyteczne pendant do sopockiej Wystawy Sztuk Plastycznych.

Przez przerwę letnią Teatr „Wybrzeże" stracił kilku swych najlepszych aktorów (Maciejewski, Kaluski, Wilczyńska, Benoit), ale tymczasem zyskał stanowisko teatru państwowego, nowego dyrektora administracyjnego Marbera, nowego reżysera St. Orzechowskiego oraz cały szereg nowych aktorów z terenu Wybrzeża i z głębi kraju. Ponad 100-osobowy zespół jest obecnie w stanie obsłużyć trzy sceny.

W październiku otrzymała publiczność Wybrzeża trzy premiery, przy czym każda utrzymana była w innym charakterze. W reżyserii Haliny Gallowej wystawiono na scenie Teatru Miejskiego w Wrzeszczu kameralną dobrze zbudowaną, o dużym napięciu dramatycznym sztukę Swirszczyńskiej „Strzały na ulicy Długiej". Zarówno reżyseria jak i trzy główne role zagrane przez W. Bartównę, Wł. Fabisiaka i L. Łuszczewskiego — na poziomie. Pełnym sukcesem był na scenie sopockiej, zastępującej niewykończoną jeszcze scenę wielką w Gdańsku, „Klub kawalerów" Bałuckiego, w reżyserii Orzechowskiego. Wokół Ewy Krasiejko śpiewał tu, tańczył i grał cały nowy zespół męski, trafnie obsadzony i doskonale wypadający naogół w ujęciu zbiorowym.

Dużą pozycją stał się na scenie gdyńskiej w reżyserii Iwo Galla „Wiśniowy sąd" Czechowa. Mimo wielkiej staranności widocznej w całym tym przedstawieniu, nie zdobyło ono publiczności i jest to zrozumiałe w tej sztuce bardzo statycznej, całej opartej na dłużącym się nastroju schyłkowym. Takie postacie jednak jak starego kamerdynera (Stankiewicz), stryja (Łaszewski), kancelisty (Ćwikliński), Luby (Bogurska), ponadto dekoracja II aktu, drugi plan w III akcie z balem odgrywanym przez statystów — wszystko to czyniło z przedstawienia Czechowa interesujący i w miesiącu przyjaźni polsko-radzieckiej cenny pokaz naturalistycznego teatru rosyjskiego.

Najbliższą premierą w Państw. Teatrze „Wybrzeże" będzie „Pan Jowialski", następnie zaś ujrzymy „Szklankę wody" Scribea i „Kobietę za mgłą" Rusinka.

Teatr Marionetek w Gdańsku dał w reż. H. Hohendlinger bajkę wg Konopnickiej „Krasnoludki idą w świat".

Sezon letni obfitował dzięki staraniu Oddziału Gdańskiego Zw. Literatów w wieczory autorskie goszczących w sopockim Domu Literatów pisarzy z głębi kraju. Występowali tu Parandowski (z ogromnym sukcesem), Iłłakowiczówna, Osmańczyk, Ważyk, Broniewski, A. Rymkiewicz, Rembek, Zechenter, Kurek, Samozwaniec, Wirpsza, Jeszcze i jesienią bawili tu — niezależnie od intelektualistów z Kongresu Wrocławskiego, z Bendą i pisarką niemiecką Elgą Kern — Koźniewski i Meissner. Od października wznowiono również prelekcję z serii „wieczorów dobrej książki", choć co prawda nie zawsze poświęcone one są obecnie nowym pozycjom wydawniczym.

Na wieczorach tych, powtarzanych w Gdańsku i Gdyni, występowali E. Kochanowska (w wieczorze poświęconym literaturze o Warszawie), St. Fleszarowa, E. Jędrkiewicz, K. Barnas (o dramaturgii Czechowa), E. Misiołek, E. Fiszer, M. Jarosławski, M. Szczepkowska, Wł. Wnuk. Omawiane były książki wzgl. twórczość Nowaczyńskiego (o Szopenie), Filipowicza, Niekrasowa, W. Grossmana, Grokiego, Lwa Tołstoja, Kapijewa, Rzezacza, Hemingwaya. Poważne znaczenie z punktu widzenia upowszechnienia kultury mają wieczory literacko-muzyczne, organizowane z inicjatywy Zw. Literatów Oddziału Gdańskiego wespół z muzykami na terenie całego województwa. Wieczory te zdobyły sobie w wszystkich miastach powiatowych duże powodzenie.

Środowisko literackie gdańskie zdobyło też nareszcie własną trybunę literacką: dawny „Szczecin" wychodzi od pewnego czasu regularnie jako „Tygodnik Wybrzeża", a obecność pisarzy gdańskich na jego łamach prowadzi coraz wyraźniej do podnoszenia się poziomu tego pisma.

Pod koniec listopada nastąpiło ogłoszenie **wyników konkursu na utwór sceniczny dla dzieci** o tematyce morskiej. Z 52 nadesłanych prac nagrodzono II nagrodą w wysokości 70,000 zł utwór poetycki Eugeniusza Gołębiowskiego z Lublina pt. „Złote Gdańska klucze", oraz III nagrodą (40,000 zł) sztukę pt. „Blinder" Kazimierza Barnasia.

Z wystaw plastycznych letnich wymienić należy — niezależnie od wielkiej Wystawy Sztuk Plastycznych — wystawę uczniowską Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie; wystawę obrazów i grafik (bardzo wartościowych) Pankiewicza; wystawę rysunków Zygmunta Karolaka, plastyka gdyńskiego; wystawę wewnętrzną prac wakacyjnych studentów sopockich. Ostatnią wystawę zorganizował Oddział Gdański Plastyków w gmachu Politechniki Gdańskiej. Obrazy Śramkiewicza Kałędkiewicza, Lama, Frydrycha były na niej szczególnie interesujące. Wśród plastyków, zwłaszcza sopockich, trwają już przygotowania do II Wystawy Sztuk Plastycznych przewidywanej z udziałem zagranicy w Sopocie w r. 1949.

Podsumowaniem poważnego wysiłku artystycznego i organizacyjnego w wszystkich dziedzinach sztuki na Wybrzeżu będzie w grudniu uroczyste wręczenie nagród artystycznych i za działalność artystyczno-kulturalną. Wiadomo już, że nagrody po 200,000 zł otrzymają: w dziedzinie plastyki — **prof. Stefan Samborski**, w dziedzinie literatury — **Edwin Jędrkiewicz**, na polu teatru — pozostały na Wybrzeżu trzon **zespołu Iwo Galla** (nagroda zespołowa), wreszcie nagroda za działalność kulturalną podzieloną zostaje między **Malwinę Szczepkowską** (Gdański Zespół Artystyczny) i **Kazimierza Banasia-Purwina**, organizatora chórów śpiewaczych na terenie b. Wolnego Miasta oraz dziś na terenie województwa gdańskiego. W najbliższym czasie rozstrzygnięta ma też zostać ostatnia nagroda Gdańskiej Rady Sztuki — nagroda muzyczna, osobno zaś nagroda M. Gdyni na polu literatury.

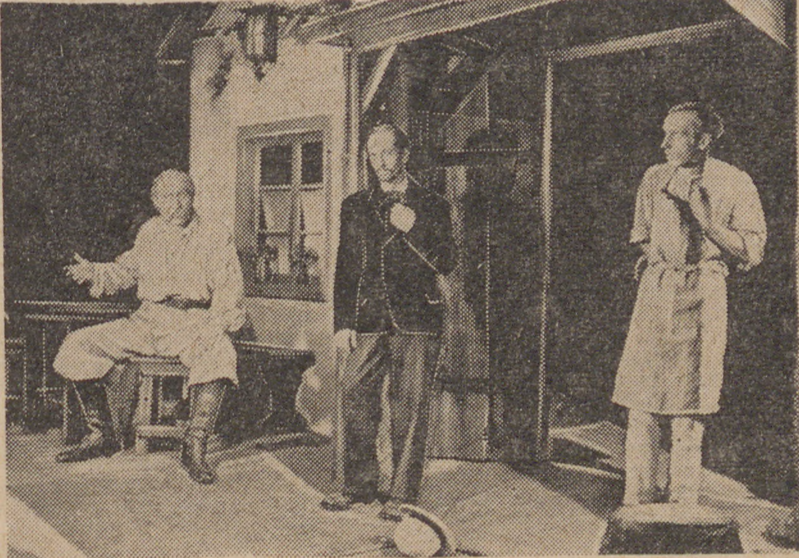
Andrzej Odnowa

Zabytkowy kościół w Gniewkowie, jeden z pierwszych w Polsce kościołów całkowicie odrestaurowanych po wojnie — otrzymał ciekawą polichromię art. art. mal. Józefa i Łucji Oziminów.



„Ofiarowanie"

TEATR MIEJSKI W BYDGOSZCZY



Prapremiera nowej sztuki J. Szaniawskiego pt.: „Kowal, pieniądze i gwiazdy" na scenie bydgoskiej wywołała szereg dyskusji i sprzecznych sądów. W bież. n-rze drukujemy jej fragment, ze względów technicznych omówienie ciekawej sztuki i b. starannego wystawienia (reż.: Al. Gassowski i T. Muskat) odkładając do najbliższego numeru. Na zdjęciu scena z II-go aktu.

KSIĄŻKI NADESŁANE

JAN BARANOWICZ: Łąka skowronków. Poezje. Nakł. Zw. Zaw. Lit. Pol. Oddz. Śląski, Katowice.

JAN DRDA: Niema barykada. Wydawn. Zachodnie. Poznań 1948.

STEFAN BALICKI: Dziewiąta fala. Wydawn. Zachodnie. Poznań 1948.

JÓZEF BARBAG: Geografia Gospodarcza Polski. Radiowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1948.

IWAN TURGIENIEW: Dym. Powieść z przedmową K. W. Zawodzińskiego. Wyd. Wł. Bąka, Łódź 1948.

STANISŁAW CZERNIK: Siedem nocy. Bibl. Oddz. Wiejski, Zw. Zaw. Lit. Pol. Warszawa 1948.

JERZY ZAWIEYSKI: Ocalenie Jakuba. Dramat w 3 aktach. Biblioteka teatralna „Sztuki" tom IV. Instyut Wyd. „Sztuka", Warszawa 1947.

JERZY ZAWIEJSKI: Mąż doskonały. Dramat Wyd. „Jedność", Kielce 1948.

J. I. KRASZEWSKI: Ostatni z Siekierzyńskich. Historia szlachecka. Wyd. Wł. Bąka. Łódź—Wrocław, 1948.

TADEUSZ KUBIAK: Słowo pod żaglem. Poezje. Wyd. TUR, Warszawa 1948.

W NUMERZE:

MIĘDZY KRYTYKĄ A POETYKĄ (8)

SAMOUCTWO I PRZEKŁADY

Cofam się w bardzo odległą przeszłość. Właśnie złożyłem maturę „rządową“ i, w dość szczupłej kompanii „eksternów“, którym udało się przeskoczyć przez wąskie oka tej sieci, zapory do przywilejów w służbie wojskowej i do wyższego wykształcenia, oblewając uśmiech losu winem kachetyńskiem (działo się w Tyflisie!), poznałem starszawego jegomościa (miał pewno ze trzydzieści lat — to wiek w oczach osiemnastolatka!) w atmosferze szczerości alkoholowej rozgadałem się z nim i dowiedziałem, że żyje z przekładów: dotychczas tłumaczył z niemieckiego, a teraz z francuskiego. Właśnie zaczął się uczyć tego języka, a równoległa praca nad przekładami jest doskonałem ćwiczeniem, jednocześnie zapewniającem środki do dalszego ciągu samokształcenia. Byłem nieco zgorszony tem przemyślnem łączeniem korzyści osobistych z lekturą, która pewno na tem dobrze nie wychodziła. Ale gdy się pomyśli, jak olbrzymia była już wówczas konsumpcja przekładów na rynku wydawniczym rosyjskim, to istnienie tłumaczy — rzemieślników,— nawet nie szczególnie przygotowanych, wydaje się zupełnie usprawiedliwione. W samym konkretnym wypadku prawdziwa potrzeba materialna była okolicznością łagodzącą, a zdolności i pracowitość, które świeżo okazał przy trudnym egzaminie pozwalały nie najgorzej rokować o rezultatach wysiłku.

Kilkanaście lat później zresztą ujrzałem zawód tłumacza podejmowany z jeszcze mniejszą kompetencją; szef pewnej instytucji z gallijskim dowcipem tak ujmował — prawie bez przesady —— jej skład: „Moi tłumacze dzielą się na trzy kategorie: I-o, znających język francuski, ale nie znających polskiego, II-o znających polski, ale nie znających francuskiego, III-o — nie znających żadnego z tych języków“. Na obronę tej instytucji trzeba dorzucić, że nie narzucała ona swych wytworów czytającej publiczności. Tak więc nie rzucam kamienia w stronę mego współmaturzysty. Ale ukazanych w jego postępowaniu okoliczności łagodzących nie umiem znaleźć dla tych dość już renomowanych literatów polskich, conajmniej (jak każdemu mającemu styczność z pracą literacką) nieźle sytuowanych materialnie, którzy doskonalą swą znajomość obcych języków przekładając ich arcydzieła do druku. Dotyczy to zwłaszcza języka rosyjskiego. W przekładach podpisanych nazwiskami, jednocześnie figurującemi pod artykułami „krytycznemi“ o Turgeniewie czy Tołstoju, zdarzają się potworne błędy świadczące, że (powierzchownej) znajomości literatury nie towarzyszy nawet taka znajomość języka. Nomina sunt odiosa. Podobnie dzieje się w zakresie literatury francuskiej. Niedawno miałem sposobność wytknąć zabawne nieporozumienia językowe w wydawnictwie, mającem wprowadzić publiczność polską w poezję nowoczesnej Francji. Szczególnie gęste były one w przekładach dokonanych przez krytyka, którego kilkakrotny, dłuższy niedawny pobyt w Paryżu uczynił autorytetem w sprawach oceny, rozumienia Diderota, Balzaca, jak niemniej Aragona i Eluarda, oraz poszukiwanym tłumaczem. Reymont też przydługo bawił w Paryżu, ale pono poza użycie wyrażeń: „addition“, „cafè-nature“, „cordon“, s'il vous plait!“ w swojej francuszczyźnie daleko nie zaszedł.

Tenże krytyk-poeta-tłumacz uzupełnia swe wykształcenie w języku rosyjskim, również sposobem przekładania poezji. Z korzyścią też dla tej pracy ogłosił jej korektę Artur Sandauer w „Odrodzeniu“, (nr 47), podnosząc szczerze zabawne nieporozumienia. Niepotrzebnie tylko potępia w przekładzie rymy „nici — wyjaśnić ci“, co jest w stylu groteskowych rymów oryginału. Niezupełnie również trafnie poprawia przekład rosyjskiego wyrażenia przysłówkowego „w wyższej mierie“, co jednak i w gwarze ulicznej oznacza „w najwyższym stopniu“, a w zdaniu „pluję na coś w najwyższym stopniu“ daje jaskrawo-komiczny efekt zestawieniem — właściwym gwarze brukowej wyrażenia pochodzącego z języka książkowego z brutalnym gestem pogardy.

MĘDRSZA KURA NIŻ JAJE

Tygodnik literacki, który zgrzeszył umieszczeniem skrytykowanego jak powyżej, przekładu, piórem swego dziarskiego kronikarza dokonał (w nr 43 br.) wypadu w przeszłość a przeciw „Wiadomościom Literackim“. Były one zbyt wielką pozycją w życiu kulturalnym Polski i zbyt w niem znaczą jeszcze i w chwili obecnej — nie jeden poeta minorum gentium pochlebnej recenzyjce w tym organie zawdzięcza swą dzisiejszą pozycję w literaturze i swój kawałek chleba powszedniego (z masłem) — żeby nie miały być wciąż aktualnym przedmiotem krytyki, choćby najbezwzględniejszej. Nigdy nie byłem przeciwnikiem rewizyjnego stosunku do przeszłości, tem bardziej za naturalny uważam niechętny odruch przeciw wielkościom wysuniętym przez wczorajszą modę. Ale chyba ostatnim miejscem na którem wypadało się zjawić tak surowej, a co gorsza, lekceważącej krytyce, są szpalty pisma, które dla kontenansu, jak lwią skórę (por. znaną bajkę) wkłada zdartą z „Wiadomości“ szatę zewnętrzną — udając ich kontynuację. Nawet gdy kontynuator (z równym prawem) A. Słonimskiego przewyższy istotnie swego poprzednika, zawsze jednak powinien się kierować, tak pomocną w jego rodzaju literackim, mądrością wieków, od czwartego przykazania poczynając, aż po rozmaite przysłowia, staropolskie, jak zacytowane w tytule notaki lub do dziś używane, np. „Zapomniał wół, jak cielęciem buł“.

LEKKOMYŚLNY OSĄD

Jak się przed chwilą przypomniało jestem życzliwie usposobiony do wszelkiego przewietrzania muzealnych, uznanych powszechnie wielkości, tych zwłaszcza, które prawem kaduka między świętościami się znalazły, gdy wtargnąwszy do klas szkolnych pod naporem mody, „na żywo“ nabrały powagi dzieł klasycznych. Taka mniej więcej była historia kanonizacji Młodej Polski. Trzeba dołączyć do tego naturalną przeciwstawność pokoleniową — dojrzewałem w atmosferze reakcji „klasycznej“ przeciw „neo-romantyzmowi“ naszmu, którego styl stawał się już przedmiotem parodii, a łatwo zrozumieć mój b. krytyczny stosunek do Młodej Polski, któremu wyraz dałem niejednokrotnie, m. in. pisząc o Wyspiańskim. Z podanych przed chwilą względów uznać muszę (co przyznawałem już nieraz), że zawsze mogę być obwołany, jako sędzia tej epoki, sędzia stronnie i z góry nieżyczliwie usposobiony. I otóż mimo to wszystko, z przykrością przeczytałem potępiający wyrok na Młodą Polskę, ferowany przez M. Jastruna („Kuźnica“ nr 43), z okazji wznowienia przez „Bibliotekę Narodową“ antologii opracowanej przez Boya. Interpretacja klasowa i polityczna zjawisk literackich tej epoki, zastosowana szkicowo w artykule nie wyczerpuje w sposób oczywisty, istotnych przyczyn wzgardy krytyka do nich, osądu ich wartości artystycznej. Przecież niejednokrotnie krytyka marksistowska (i sam Jastrun z jej pozycji) umiała zdobyć się na uznanie wartości artystycznych dzieła obozu wrogiego w walce klasowej, wrogiego o wiele bardziej zdecydowanie, niż Młoda Polska, bardzo nieokreślona i niejednolita pod tym względem. Zresztą Jastrun nie ukrywa istotnego znaczenia swego osądu, który jest wyrazem pogardy dla „złego smaku“ tej epoki, złego w specyficznie polskiej odmianie „modernizmu“, zapatrzonego we wzory „secesji“ wiedeńskiej, wogóle „germańskiej“ postaci tego ruchu. Daje się do zrozumienia, że gdyby Młoda Polska ściśle szła za symobolizmem francuskim, stworzyłaby wartości nieprzemijające. Dlatego też wyróżniają się, zdaniem krytyka, utwory braci Korab-Brzozowskich (nawiasem mówiąc reprezentujących najbardziej aspołeczny nurt literatury młodopolskiej). Pomijając ten dziwny u Jastruna gust do najbardziej martwych okazów ówczesnej twórczości do swoistego „aleksandrynizmu“ epoki, sprzeciwia się to całe rozumowanie niezaprzeczonemu faktowi: dominującym wpływom poezji francuskiej właśnie w tym okresie. Równie trudno wyjaśnić sobie bezwzględne potępienia Wyspiańskiego, i to właśnie w tych dziełach, które najbardziej dają miarę jego talentu, czy raczej możliwości tego niepokojącego artysty: „K a z i m i e r z W i e l k i“, „W y z w o l e n i e“, „A k r o p o l i s“. Można nie mieć upodobania do tej bezładnej twórczości, ale wykreślić jej (choćby z takiem prawem powieściopisarstwo Micińskiego) z literatury niepodobna; i właśnie wymienione utwory, razem z „N o c ą L i s t o p a d o w ą“ są najbardziej autentycznemi, spontanicznemi jej okazami. Jednocześnie wyprany z talentu Rolicz-Lieder zasłużył na wysoką pochwałę za swe idealnie prozaiczne „poezje“. W tym nieskoordynowanym i nie umotywowanym osądzie najbardziej apodyktycznym i, powiedzmy szczerze, płytkim składnikiem jest potępienie „złego gustu“ poki. Jastrun ulega w tem miejscu sugestii od dawna zbanalizowanych drwin nad stylem „1900“, nad modą, obyczajem, umysłowością naszych rodziców. Te zaś drwiny wspierają się na niezachwianej wierze motłochu, że właśnie gust dzisiejszy jest nieomylny, że moda ostatnia jest absolutnem wcieleniem piękna. Zobaczymy, kto dożyje, czy za lat już nie 50, ale choćby 15, obwarzanki z włosów pracowicie lepione na głowach dzisiejszych elegantek nie będą równie śmiszne jak włosiane wałki i turniury przedmiotów adoracji zakochanych sprzed pół wieku! W zakresie literackim nie musiał byü w owej epoce gust tak zły, skoro nam odkrył Norwida oraz (powinien o tem szczególnie pamiętać Jastrun, wielbiciel Słowackiego, który nawet „wielomóstwa“ mu nie przypisuje) podniósł w „najwyższe“ kult piewcy „K r o l a - D u c h a“. Zdaniem Jastruna powoływanie się Młodej Polski na Słowackiego było „samozwańcze“. Trzeba by bardzo dużo skreślić z dzieła Juliuszowego, nawet na jego miejsce coś innego spreparować, żeby zaprzeczyć tak oczywistym związkom!

Protestuję przeciw wypowiedzi Jastruna, ze względu nie tylko na jego skrajną subiektywność, lecz także jak z tych słów wynika, brak w niej koordynacji i uzasadnienia teoretyczno- i historyczno-literackiego, mimo że doceniam jej śmiałość, niezależność i wielką ilość trafnych rysów (t. zn. ujemnych) w naszkicowanym obrazie. Sprawa obiektywnej oceny dzieła Młodej Polski jest zadaniem równie aktualnem w obecnej chwili, jak niełatwem. Wyobrażam sobie sąd negatywny, ale nie wyobrażam zamknięcia oczu na bujność tej epoki, na jej olbrzymie znaczenie w dziejach literatury polskiej, choćby jako momntu fermentacji i gwałtownej chłonności, a przedewszystkiem wzmożenia poczucia samoistności sztuki między innemi dziedzinami działalności duchowej. Jeśli w jej dziedzictwie poetyckiem nie znajdziemy arcydzieł to i tego nie będziemy zwalali na jej głowę, tylko poszukiwali przyczyn ogólniejszych w całokształcie rozwoju poezji polskiej. Zresztą, niezależne badania ukażą poetów niedocenionych, utwory niesłusznie pomijane w antologiach, które bardzo mogą wpłynąć na tenor ostatecznego, nie lekkomyślnego wyroku.

DEZEUROPEIZACJA ORTOGRAFII

Na nieszczęsnej pamięci sejmie ortograficznym 1936 r., jednym z naczelnych motywów detronizacji joty (na szczęście niekonsekwentnej, nie doprowadzonej do końca i tem ukazującej szczeliny całej konstrukcji) było dążenie do przywrócenia międzynarodowego (łacińskiego w istocie) wyglądu słowom, które używamy wspólnie z całym cywilizowanym światem. Istotnie, nieco żenujące było wypisywanie na kopercie, która miała przejść przez zagraniczne urzędy pocztowe „Belgja“; niepotrzebnie też, przy nauce języka polskiego zastanawiała cudzoziemca „gieografja“ (jak zalecał pisać Kryński), wobec należącego do wspólnego dziedzictwa kultury europejskiej „geografia“. Ale do tego samego dzidzictwa należą imiona i nazwy starożytności helleńsko-rzymskiej. Tymczasem właśnie w kierunku ich dalszego odpodobnienia, nie wywołanego potrzebami wymowy, wprost przeciwnie, wbrew powszechnej wymowie każdego wykształconego Polaka (więc jedynie z niemi mającego do czyninia) poszło działanie nowej ortografii, mianowicie w kwestii podwójnych współgłosek.

Spotkałem niedawno w świeżo wydanym podręczniku historii „Galów“. Oczywiście każdy Polak, który używa tego słowa, wymawia go „Gallowie“ tak samo zdecydowanie i jasno jak „ballada“ (która ocaliła swoje podwójne „l“ choć Brückner, wielki szkodnik w zakresie stosunku do tradycji, zdawna zachęcał do „balady“ a nawet „buli“ papieskiej). To podwójne „l“ w słowie Gallowie nie jest bynajmniej czysto ortograficzne: jego żywotność w łacinie, i to nie książkowej lecz ludowej, wulgarnej, stanowiącej podstawę wszystkich języków romańskich poświadcza francuskie „Gaulois“, gdzie „u“ jest produktem fonetycznych przekształceń pierwszego „l“. Jeszcze większy krąg ludzi ma do czynienia z Katullesem, częstokroć odrzucając końcówkę łacińską, ale tem staranniej zaznaczając w wymowie podwójne „l“. Tymczasem w spisie wykładów tegorocznych pewnego uniwersytetu czytamy o poezji „Katula“ (co wyzywa jakiś sielankowy rym „przytula“!).

Z przerażeniem na okładce ostatniego wznowienia „Biblioteki Narodowej“ czytelnik czyta „Odyseja“. Za podwójnym „s“ stoi wiekowa, nawt u nas w Polsce, tradycja pisowni (analogicznie do wszystkich języków cywilizowanego świata, na wschód i na zachód od nas) i wymowy. „Ossolineum“ (na szczęście zachowało tradycyjną pisownię swej nazwy), jest jedną ze strażnic tradycji kulturalnej Polski, a dziś żyje nowem życiem, na nowo rozkwita, czego dowodem jest choćby świeżo wydany trzeci dopiero w ciągu caełgo jego istnienia, wspaniały „Rocznik“ w imponującym szeregu innych wydawnictw. Tak poważna instytucja powinna zdobyć się na odwagę samodzielnych i stosowanych od wypadku do wypadku rozstrzygnięć ortograficznych zanim sprawy te nie zostaną uregulowane, choćby na drodze powrotu do liberalizmu, przez P. A. U. Zachowanie pisowni „Odysseja“ nasuwało się tem bardziej, że cały tekst poematu odbity z przechowanej matrycy zachowuje tę pisownię podczas gdy nową mamy tylko na okładce i w przedmowie prof. T. Sinki, całkowicie przeredagowanej w nowem wydaniu.

ROCZNICE I JUBILEUSZE

Nasze niemrawe życie literackie nie korzysta nawet dostatecznie z tych okazji ożywienia, któremi stać się mogą rocznice i jubileusze. Nie chodzi o „akademie“ i bankiety — te potrafią urządzić na poczekaniu sprawni organizatorowie. Ale rocznica albo jubileusz znakomitego żyjącego pisarza powinny dać krytyce asumpt do ponownej oceny jego zasług (czy też może rewizji jego stanowiska); historykom literatury — do wzmożenia badań na danym odcinku; wydawcom — do wznowienia dzieł wyczerpanych lub do starannych edycji zbiorowych.

Tak być powinno, — a jak jest? 150-lecie urodzin Mickiewicza minęło w listopadzie bez echa; obiecane wydanie narodowe jeszcze się nie ukazało; cała nadzieja na grudzień. Nie widać poważniejszych przygotowań do stulecia śmierci Słowackiego w przyszłym roku; a przecież wolno się spodziewać, że krytyka polska zdobędzie się na potężny wysiłek wyjaśnienia mętnego i załganego stosunku współczesności do tego wieszcza. Zainnaugurowany w tym roku jubileusz Staffa nie przyniósł jeszcze księgi pamiątkowej, któraby przyniosła wyrazy nietylko zbiorowego hołdu lecz świadomości znaczenia tego poety w dziejach naszej literatury. Przegapiono wreszcie 30-lecie pirwszej książki Tuwima: „C z y c h a n i e n a B o g a“, przecież to zjawienia przed publicznością pierwszej na wielką miarę manifestacji nowego stylu w liryce, której żywotność okazały dalsze dzieje: Pierwszego dzieła literatury „dwudziestolecia“ o którym pisze się równie często jak bezładnie; początek sławy znakomitego poety, który już dojrzał do historyczno-literackiego ujęcia.



A N T O N I   G R A B A R Z

Dziewczyna ze skrzypcami — *olej*

Z wystawy zbiorowej w Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy.

Z PRYWATNEGO LISTU DO JANA BRZECHWY

„W związku z opracowywaną metryką szczegółową wiersza polskiego przypomniałem sobie niezwykłe wersyfikacyjnie utwory Pańskie w zeszłorocznych „Nowinach Literackich“ (nr 25), odczytałem je na nowo i przeżyłem dawno nieprzeżywaną chwilę upojenia poezją.

Jak panu wiadomo, od dawna nie piszę recenzji. Nie mówiąc o braku czasu mam powód zasadniczy: przekonanie, że najwłaściwszym wiekiem poezji jest młodość, a najmocniejszą więzią społeczną, mocniejszą niż związki rodzinne, narodowe, klasowe, jest więź wspólnej generacji, rówieśnictwa, gust pokolenia, moda danej chwili. Ja, w moim wieku, nie nadaję się na sędziego tego, co odpowiada temu gustowi w dziedzinie poezji. Moje sądy o dzisiejszych poetach mają nie większą wagę niż sąd Koźmiana o Mickiewiczu — taka sama jest bowiem różnica wieku między mną a generacja dziś żyjącą poezją. Jako niezasłużoną pociechę odnajduję czasami wspólność upodobań z młodzieżą, potwierdzenie mojego dawniejszego wyboru (np. na Zjeździe Polonistów w Łodzi, słuchając pięknego refratu p. Skuszanki o Pawlikowskiej). Swoje miłośnictwo poezji uważam za moją prywatną sprawę: głód poezji zaspakajam twórczością dawnych poetów; o nowych nie piszę, wiedząc, że i tak moje zdanie byłoby głosem wołającego na puszczy.

W wierszach Pańskich przy ich powtórnem odczytaniu (już to samo jest hołdem i stwierdzeniem trwałości) znalazłem podbijające piękno, skoncentrowane na małej przestrzeni. Prawdziwa oryginalność bez silenia się na nią nawet tam, gdzie pojawiają się pokrewieństwa, których się Pan nie wyrzeka (z Leśmianem, Tuwimem, w utworze „P o e t a“, uderzającym niezwykłością mitotwórczej inwencji), ukazuje Pan: pełnię swej odrębności w przeciwieństwie do niektórych swych rówieśników, starannie zacierających ślady szkoły, z której wyszli. Prostota i świeżość wzruszenia, pokrytego niestartą jeszcze barwą, jak śliwka przed chwilą zdjęta z drzewa („O j c i e c“, „B i a ł y W i e r s z“). Suggestywność obrazowania — nie metafor wysilonych lecz istotnie wynalazczych, połączenie poetycznych skojarzń; dość przytoczyć zwrotkę zamykającą „B i a ł y W i e r s z“:

Dopiero teraz, ukochana,
Możemy spojrzeć sobie w oczy,
Jak dwa zwierciadła przeciwległe,
Zamykające nieskończoność.

Nieposzlakowana doskonałość formy zewnętrznej zawsze realizującej maksimum muzyczności, a zaskakującej nowością subtelnego eksperymentu w granicach podstawowych warunków tradycyjnej metryki: piękne stance z tak popularnych dziś 9-zgłoskowców jambicznych, ale jakoś uwypuklonych rytmicznie dzięki swej bezrymowości („B i a ł y w i e r s z“), czy też te daktyliczne 11-głoskowce „M u z y k i“. O tem rozpisywać się nie potrzebuję, dawno nazwawszy Pana publicznie „najśpiewniejszym poetą“.

Przed chwilą żałowałem, że nie wydał Pan nowego „tomu“, że tak skąpo „udziela się publiczności“, że nie skorzystał Pan z możności (którą Pan posiada napewno w większym stopniu niż tylu drugorzędnych poetów) ukazania się z tomem „Wierszy zebranych“ czy „wybranych“. Ale, ta postawa wydaje mi się po namyśle, rozumna i dobra. Dobrze, że Pan tworzy na uboczu, na marginesie swych „figlów z dziećmi“ (ukazujących zresztą dopiero dorosłym Pańskie prestidigitatorstwo słowa i wiersza), „niezawodowo“, mimochodem; że nie miesza się Pan do niezbyt harmonijnego chóru współczesnej poezji... Dziękuję za dostarczoną mi rozkosz i cierpliwie czekam na dalszych kilka wierszy...“

K. W. Z.

Wydaje: ZESPÓŁ „ARKONY“ w BYDGOSZCZY. Redaguje: KOLEGIUM. Adres Redakcji i Administracji: BYDGOSZCZ, Sielanka 8. Konto bankowe: Komunalna Kasa Oszczędności miasta Bydgoszczy nr 224. PKO nr VI-271. Prenumerata i kolportaż: Spółdz. Wydawn. „Czytelnik“, Delegatura Pomorska w Bydgoszczy, ulica Jagiellońska 31. Adres oddziału Redakcji w Poznaniu: ul. Noskowskiego 1. Druk: Drukarnia Polska, Spółdz. Wydawn. „Zryw“, Bydgoszcz, ul. Armii Czerwonej nr 18.
CENA NUMERU: 50 ZŁOTYCH.
E-48155+3